Aida Míguez Barciela

Naturaleza y límite
en el pensamiento
griego antiguo

TALAR MADERA

LA OFICINA

Aida Míguez Barciela

TALAR MADERA

Naturaleza y límite en el pensamiento griego antiguo

LA OFICINA

Consejo editor Arturo Leyte
Helena Cortés
Joaquín Gallego

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización
de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Aida Míguez Barciela, 2017

© Oficina de Arte y Ediciones, s.l., 2017, de la presente edición
info@laoficinaediciones.com
www.laoficinaediciones.com

Reimpresión, 2020

diseño Joaquín Gallego

coordinación Raquel González de Lara
producción gráfica Brizzolis, arte en gráficas

ISBN: 978-84-946158-0-1
DEPÓSITO LEGAL: M-24096-2017

Prólogo 9

Presencia y distancia 11

Dioses y ontología 27

Bosques, monstruos, soledades 43

La virgen y el «arquegeta» 55

La isla, el templo y la *pólis* 69

Los oficios de Apolo 85

Inciso sobre las odas 95

Olvidando a Filoctetes 105

Pérdidas y liberaciones 119

Epílogo: *Holzfällen* 129

Bibliografía 133

Prólogo

Los estudios que componen este libro pertenecen a un mismo proyecto de interpretación de los textos griegos antiguos. Y si bien todos giran en torno a una sola cuestión central, lo cierto es que continuamos pensando que el valor de un trabajo de estas características depende en lo fundamental de la concreción de las lecturas que contiene, así como que su posible mérito radica en todo caso en la finura y la sensibilidad lectora que sea capaz de demostrar en cada uno de los ejercicios interpretativos. Respecto a la cuestión central misma, quizá sea pertinente aclarar de entrada que esta no surgió a partir de un interés de naturaleza personal o privada, sino que se planteó a sí misma en el propio trato con los textos griegos, en primer lugar con la Odisea. No hemos escrito este libro porque nos preocupase cierto asunto establecido de antemano, sino más bien porque nos interesaba la lectura de unos textos determinados, con todos los problemas de interpretación con los que nos confrontaba esa lectura. En el corazón del libro están ciertas odas de Píndaro en las que se relata –de esa manera característicamente

pindárica y desde diversos ángulos en las diversas odas– el nacimiento de una *pólis*, Cirene de Libia. Lo demás ha crecido a su alrededor. El título del libro alude a la semántica del verbo griego *ktízein* –desbrozar maleza, clarear el bosque, talar madera–, que es, según creemos, lo más parecido a un hilo que conduce las lecturas. Por lo demás, las traducciones ofrecidas quieren de nuevo apuntar hacia la extrañeza de la lengua original. No pretenden valer como traducciones más allá del contexto interpretativo en el que aparecen, sino que son partes esenciales de los diversos ejercicios de lectura.

Aunque integrados en un contexto nuevo, la mayoría de los capítulos de este libro constituyen revisiones de trabajos que ya han sido publicados de una u otra manera. El capítulo primero recupera parcialmente un artículo titulado «"El cuerpo" como problema hermenéutico en los poemas homéricos» (*Eidos. Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, 2016); «¿Qué es la *pólis*? Una isla» (*Ágora. Papeles de filosofía*, 2016) constituye la base de los capítulos cuarto y quinto; «La figura del *mántis* en la sexta olímpica de Píndaro» (*Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, 2015) aparece, con algunas modificaciones, como capítulo sexto. Incorporamos en el séptimo, también revisado, el artículo «Píndaro y la "verdad" del poema» (*Synthesis*, 2016). El capítulo noveno se basa en una aportación incluida en el volumen colectivo *La historia y la nada. 14 ensayos a partir del pensamiento de Felipe Martínez Marzoa* (La Oficina, 2017); y una primera versión del epílogo apareció originalmente en la web de la revista *R@mbla*.

Santa María de Pazos, Pontevedra
Octubre de 2016

Presencia y distancia

Empecemos recordando en qué consiste la así llamada «distancia épica». Se trata, por lo pronto, de la distancia en la que el cantor y su audiencia están respecto al tiempo en el que se sitúa el relato, tiempo que queda definido por la (todavía) presencia de ciertos personajes que ahí mismo son llamados «héroes». Los héroes son en la Ilíada figuras pertenecientes a un tiempo cuya pérdida se da por supuesto. Se asume que los héroes están muertos, que su estirpe se ha extinguido, y eso en lo que el poema está es otra cosa. «Distancia épica» quiere así decir que, respecto a lo que en ella misma se relata, la Ilíada asume a la vez una distancia. En cierto momento ocurre incluso que esta distancia llama la atención sobre sí misma. Así, en los versos 12.3-35 el poema conduce a su audiencia lejos del tiempo y el espacio del relato, de tal modo que nos damos cuenta de que, ciertamente, no estamos ni en Troya ni en el momento en que los héroes estaban vivos, sino atendiendo a un canto o un decir acerca de todas esas cosas. Comentaremos este pasaje con un poco más de detalle.

El distanciamiento empieza con el anuncio de que la fosa que protege las naves de los aqueos «no iba a sostenerse todavía [más tiempo]» (12.3-4). Inmediatamente después se menciona el muro (la fosa la «arrastraron» los aqueos «en torno al muro»), y de sus constructores se comenta que «no dieron a los dioses famosas hecatombes» (6), información que se recupera poco después («y en contra de los dioses quedó hecho [el muro]»: 8), y que engancha con el anuncio inicial («en absoluto iba a mantenerse firme mucho tiempo»: 9), todo esto de tal manera que el tramo de versos forma una especie de círculo en el que la destrucción del muro y su construcción ilícita quedan indisolublemente ligados; y no solo eso, sino que lo uno debe entenderse a la luz de lo otro. Lo que viene a continuación pone en perspectiva el acontecer entero de la Ilíada, lo cual comporta diferenciar algo así como dos momentos. Traducimos como sigue: «Mientras Héctor estaba vivo y se encolerizaba Aquiles, y de Príamo el señor la ciudad seguía invicta, mientras [i.e. en ese lapso de tiempo] el gran muro[1] de los aqueos se mantenía firme. Pero cuando de los troyanos hubieron muerto cuantos eran los mejores, y muchos de los argivos, unos fueron doblegados, otros quedaron [vivos], y arrasaron la ciudad de Príamo en el décimo año, y [cuando] los argivos en las naves a su propia tierra se marchaban, entonces ya planearon Posidón y Apolo arruinar el muro...» (10-18; *amaldýnai*: «mitigar, suavizar, debilitar»).

La destrucción del muro de los aqueos es algo así como la bisagra que separa dos etapas. El muro no resiste más allá del momento definido por la presencia de Aquiles, Héctor y aquellos cuantos eran los mejores, sino que resulta eliminado –borrado, ocultado, arruinado– de la forma que describen los versos

1 El adjetivo *mégas* no es irrelevante: es la condición misma de *méga érgon* lo que motiva que Posidón se queje ante Zeus justo después de que la obra haya quedado hecha, y es Zeus quien, respondiendo a esta queja, anuncia la obliteración del muro en términos que enlazan con la digresión que estamos comentando (7.444-463).

18-33. El cumplimiento de la guerra se asocia así con el echar abajo esa gran obra constructiva de la que se ha anotado varias veces su carácter transgresor, carácter que a su vez identifica y define el tiempo ya perdido: los que vivían en la etapa marcada por la (todavía) vigencia del muro son los mismos personajes cuya actuación ponía en cuestión las prerrogativas de los dioses. La corrección del desorden es el contenido de la segunda etapa: fin de la guerra y retorno. Posidón dejó dicho que el muro de los aqueos podría sobrepasar en «fama» a esa otra muralla que en Troya hicieron Febo Apolo y él mismo (7.451-453), es decir, la obra de mortales tiene que permanecer mortal, de ahí que sean estos mismos dioses los que orquestan su destrucción: «Reunieron la furia de los ríos; cuantos a partir de los montes del Ida hacia el mar fluyen: el Reso, el Heptáporo, el Careso y el Rodio, el Granico y el Esepo y el divino Escamandro, y el Simoente, donde muchos escudos y cascos habían caído en el polvo y [también] la estirpe de los varones semidioses. De todos [los ríos] las bocas juntas las giró Febo Apolo, y nueve días hacia el muro precipitó la corriente, y llovía Zeus de continuo para que rápido los muros pusiese [cubiertos] con agua de mar. Y él mismo, el que agita la tierra, sosteniendo en las manos el tridente, lideró [la tarea], y todos los cimientos lanzó a las olas, los troncos y las piedras, los que pusieron los aqueos esforzándose, y pulidas las hizo junto a la gran corriente del Helesponto, y de nuevo la extensa orilla cubrió de arena; el muro quedó arruinado; y los ríos giró [haciéndolos] volver a su corriente, por la cual antes se precipitaba el agua, de bella corriente. Así, en verdad, más tarde Posidón y Apolo iban a ponerlo [el muro]; pero entonces [i. e. cuando Héctor vivía y Aquiles se encolerizaba]...» (12.18-35).

La obliteración del muro de los aqueos clausura el momento al que pertenecen esos mortales a los que el poema suele llamar «héroes», y que aquí, en la puesta en perspectiva, llama en bloque (sin tener en cuenta las genealogías individuales) los «hombres»

o «varones» «semidioses» (el adjetivo *hemítheos* tiene asimismo el carácter de ensalzar o dar relieve al personaje). Los «hombres semidioses» no son inmortales, tampoco son mortales; son más bien la mezcla o la proximidad de ambas cosas. Con la guerra de Troya se termina también el momento «varones semidioses», o sea, concluye el tiempo de los desórdenes, los desafíos y las transgresiones que olvidan o cuestionan el ser mismo de los dioses (omitir las hecatombes significa no reconocerlos debidamente). En el tiempo en el que el poema sitúa su relato la separación no es todavía obvia, ni es aquello en lo que se está, precisamente porque se está produciendo ahí mismo (la guerra todavía está en marcha, la empresa aún no se ha cumplido).

De «guerra» el fragmento B 53 de Heráclito dice que «a unos hace aparecer como dioses, a otros [hace aparecer] como hombres». En la medida en que menciona la distancia en la que cada cosa aparece como la cosa que es, *pólemos* es «padre de todo», «de todo es rey». Antes de «guerra» no hay diferencias, no hay distancias, no *hay*; *pólemos* nombra eso que Heráclito llama otras veces *kósmos*: aquello que ordena cada cosa en su sitio, el «a cada cosa su trato, a cada cosa su lugar»; o también *lógos*: el reunir-separar en el que cada cosa es lo que es. Los que hacen la guerra son los héroes; los héroes están inmersos todavía en el proceso discriminatorio y diferenciador; entre ellos el orden aún no se ha establecido definitivamente, de ahí el fenómeno *semi-dioses*: esos en los que se borran o confunden las fronteras. El final de la guerra implica en cambio que el orden –el orden en el que los mortales son mortales y los inmortales son inmortales– ha quedado establecido de una vez por todas (los «semidioses» están ahí para morir, para que su mortalidad deje ser el otro término). Porque en ella mueren precisamente los héroes semi-dioses, la guerra de Troya opera como una suerte de fractura que no solo separa dos momentos –por eso no está claro que haya en verdad un retorno–, sino también dos categorías fundamentales.

Este problema adquiere una prominencia especial en el canto quinto de la Ilíada, en el que se avanza hacia una doble separación: por un lado, los mortales se distinguen de los inmortales; por otro, los inmortales se distinguen entre sí, con la peculiaridad de que lo segundo acontece a través de lo primero: es justo en el proceso a través del cual los dioses se distinguen de los hombres que los dioses mismos se distinguen entre sí. El primer aspecto de la cuestión (quién es dios y quién es hombre: 5.128) llega hasta, por de pronto, el encuentro de Glauco con Diomedes (6.119-236). Respecto al segundo diremos que el estado de riña en el Olimpo («todos luchamos contra ti», le dice a Zeus Ares: 5.875) es la contrapartida de la situación en el plano mortal: ni en un lado ni en el otro las cosas están completamente en orden, completamente claras, si bien avanzan hacia la claridad y el orden a medida que avanza el poema. En la reunión del canto 20 el Olimpo ya está en orden; la ulterior batalla de los dioses produce risa (los inmortales no pueden perder la vida), y ya resulta del todo claro qué hace y quién es cada uno.

El canto quinto relata ese episodio que los estudios homéricos suelen llamar la *aristeía* de Diomedes. Como es sabido, la *aristeía* es un momento en el que las hazañas personales de un guerrero en particular reciben atención individualizada. En esta ocasión quien destaca por encima del resto es Diomedes, y lo hace de tal modo que parece quedar fuera de toda categoría (85-86), lo cual siembra ya la duda acerca de si Diomedes es hombre o es dios (183). Por otro lado, y precisamente por lo sobresaliente, Diomedes se expone a enfrentarse no con los hombres sino con los dioses, de ahí que Atena le conceda la capacidad de distinguir claramente los unos de los otros, lo cual viene a decirnos que, dejada a sí misma, la actuación de Diomedes podría suprimir la distancia y borrar las diferencias. Ya la *androktasía* preliminar (9-83) pone en juego ciertas relaciones de proximidad entre mortales e inmortales. Después de los hijos del *hiereús* de

Hefesto (uno muere, al otro Hefesto mismo lo rescata), se menciona un cazador al que no le sirvieron de nada las destrezas cinegéticas que Ártemis le había enseñado (49-54). A continuación muere el hijo de cierto carpintero «que sabía hacer con sus manos toda clase de obras de destreza», ese a quien «Atena amó por encima del resto» (59-61). La presencia de un dios junto a las excelencias o perfecciones mortales pone la mortalidad del mortal tanto más en la luz. También la mortalidad de Diomedes queda clara desde el comienzo: el disparo de Pándaro, aunque inofensivo o, incluso, fortalecedor, ha ensangrentado su coraza. Interviene Atena. Dice que va a retirar de sus ojos la oscuridad que está posada en ellos («de modo que bien reconozcas al dios y también al hombre»: 127-128; *akhlýs* es la bruma, la niebla que impide al mortal ver con claridad). Provisto con la capacidad de distinguir la identidad de su oponente, Diomedes está en condiciones de cumplir el encargo de la diosa, encargo que marca el curso de su *aristeía*. Atena le dice: *tú no luches frente a frente con los demás dioses inmortales, pero si Afrodita, la hija de Zeus, viniese al combate, a esta hiérela con el agudo bronce* (130-132; palabras clave son tanto el prohibitivo *mé* como el *antikrý* de *antikrỳ mákhesthai*).

El choque de Diomedes con los distintos oponentes divinos produce tanto una definición de la diferencia entre dioses y mortales como una atribución de competencias entre los dioses mismos. Así, cuando Afrodita entra en la batalla para rescatar a Eneas, Diomedes se precipita sobre ella «reconociendo que era diosa sin fuerza, y no [una de] esas diosas que a los varones mandan en la guerra: ni Atena ni la destructora de ciudades, Enio» (331-333). Hiriéndola en la «suave» mano, Diomedes le ordena abandonar el combate. El ámbito de la diosa «sin fuerza» queda circunscrito precisamente a través del enfrentamiento con el mortal: no la guerra ni la batalla, sino la «seducción de las mujeres sin fuerza» es la esfera en la cual la presencia de Afrodita no resulta impertinente (348-349). Es el mortal quien pone

al dios en su sitio, quien le asigna su lugar, asignación que será confirmada después en el Olimpo, cuando Zeus mismo circunscribe el dominio de Afrodita: *no te han sido concedidas las obras guerreras, sino que tú ve tras [ocúpate de] las deseables obras de la boda, y [que] estas cosas a Ares veloz y a Atena cada una les preocupe* (428 430). Por lo demás, la herida de Afrodita ha llamado la atención sobre la radical diferencia de los estatutos: los inmortales no sangran sangre sino *íkhor*, substancia inmortal, y esto por lo mismo que no comen pan ni beben vino, *por eso son los sin-sangre y los llaman inmortales* (339-342).[2] Afrodita grita y deja caer en el polvo a su hijo mortal Eneas; vuelve al Olimpo –conducida por Iris–, y busca consuelo en las rodillas de su madre: *no ya los aqueos luchan contra los troyanos, sino contra los inmortales* (379-380).

La queja de Afrodita motiva un discurso acerca de ciertos viejos enfrentamientos entre mortales e inmortales. Primero, Dione recuerda los padecimientos que los dioses soportaron a causa de los hombres: «Oto y el fuerte Efialtes», los gigantes escaladores del Olimpo, aprisionaron a Ares en una vasija; el «fuerte hijo de Anfitrión» hirió a Hera en un pecho, siendo también él (llamado ahora el «hijo de Zeus»: Heracles es un semidiós) quien se atrevió a disparar sus dardos nada más y nada menos que contra «Hades monstruoso» (385-397). En segundo lugar, la madre consuela a su hija al recordarle que no son de larga vida los que luchan con los inmortales, ni vuelven a ver jamás a sus hijos, pues no regresan nunca del combate (406-409).

Diomedes sigue su carrera y, aun cuando lo reconoce, no retrocede ante ese *gran dios* que es Apolo, hasta que, a la cuarta, el dios mismo lo detiene. Se constata aquí otra vez la distancia entre mortales e inmortales («jamás de estirpe semejante...»: 440-442), distancia que la actuación del hombre «demónico» (Diomedes se abalanza «igual que un dios»: 438, 459, 884) ha

2 *Brótos* es la sangre que brota de una herida; *brotós* es el mortal; los *ámbrotoi* son los inmortales.

puesto en cuestión. La carrera termina –después de varios retrocesos– con la identificación de Ares (824) y una nueva agresión (Diomedes lo hiere, también a instancias de Atena: 829-830), lo cual refuerza el carácter que el episodio tiene de darse mutuo reconocimiento *anér* y *theós* (Ares constata: «siempre las cosas más escalofriantes los dioses tenemos que soportar por el deseo de [ir] unos contra otros, llevando [de esta forma] brillo (*kháris*) a los mortales»: 873-874), así como de reparto y distribución de las competencias divinas. No en vano Zeus mismo le hace saber que el único motivo por el que un dios con las características de Ares (la sangre derramada en la guerra pone a este dios demasiado cerca del ámbito mortal) tiene un sitio en el Olimpo es porque procede de su propio linaje y lo engendró Hera, de lo contrario ya estaría «más abajo» que los uránidas (898). Y no en vano los epítetos de los dioses resuenan aquí en consonancia con las adjudicaciones explícitamente atribuidas: Ares es «de guerra insaciable» (863), «ruina de mortales, manchado de sangre, asaltador de muros» (31 = 455), «un enloquecido, una acabada desgracia, un inconstante» (831); Atena es la diosa «de ojos claros» (719, 793), la «protectora» (908); y también Ártemis aparecía al comienzo del canto como esa divinidad que enseña al mortal a «disparar a todas las fieras, las que cría en los montes el bosque» (51-52).

Una de las cosas que distinguen a esos mortales a los que todavía hay que recordarles que *no* son dioses es la fuerza de lo que nosotros llamamos «el cuerpo». Oto y Efialtes son gigantes muertos por Apolo; Heracles destaca por sus muchos actos de violencia «física»; la potencia irresistible de Diomedes la reconocen incluso los dioses (5.410, etcétera). Ahora bien, lo que para nosotros es «el cuerpo», allí era otra cosa.

Como es sabido, nuestro dualismo «cuerpo y mente» es puesto en cuestión una y otra vez en nuestros intentos de lectura de los poemas homéricos: lo que para nosotros es algo de «la

mente» comporta siempre algún tipo de presencia «corporal»; eso que para nosotros es algo «corpóreo», en Homero tiene un alcance que supera los límites de nuestro «cuerpo».[3] Se nos plantea aquí la tarea no tanto de traducir con más o menos acierto palabras tales que *morphé, démas, mégethos, khrós* y *eîdos,* como más bien de entender en qué sentido ninguna de estas palabras griegas es lo correspondiente a uno de los lados de nuestra dualidad el «cuerpo» y la «mente», sino que «eso» –el aspecto, la forma y la figura que mencionan tanto *morphé* como *eîdos*– es en principio todo lo que hay (no hay dualidad, sino un fenómeno unitario anterior a la dualidad).

Otra de las palabras griegas que pueden designar la forma o la figura de alguien es *phyé,* substantivo de uso corriente en Homero que aparece casi siempre en pareja con otras palabras de la misma familia semántica, por ejemplo *eîdos* (la figura, el aspecto) y *mégethos* (el tamaño, la estatura). Teniendo en cuenta el significado del verbo al que el substantivo corresponde (*phýesthai* significa «brotar, surgir, nacer, crecer, aparecer, ser»), se concluye que esa figura, forma o aspecto, que son justamente lo que encontramos allí donde no encontramos nuestro «cuerpo», se comprende en griego a partir del «brotar, surgir, nacer, crecer, aparecer, ser». Aunque de uso menos frecuente en la literatura arcaica, la palabra *phý*sis también se refiere a la forma o la figura: la *phýsis* de la droga que Hermes le muestra a Odiseo es el crecimiento completo de la planta, su «cómo era» desde la raíz hasta la flor (Od. 10.303); mientras que en Píndaro (I. 4.49) la *phýsis* de Orión no es otra cosa que su figura imponente, su enorme tamaño, su estatura gigantesca. Reconocemos así al menos dos cosas: que la *phyé* es algo mucho más radical que la mera apariencia corpórea, pues pone en juego el ser entero; que *phýsis* no tiene de entrada nada que ver con eso que nosotros llamamos «la naturaleza», el

3 Cf. mi libro *Mortal y fúnebre. Leer la Ilíada*, Madrid, 2016, pp. 11-19.

conjunto de lo ente, la totalidad de los objetos físicos, sino que es la figura, el aparecer o el aspecto de alguien o de algo, entendidos estos como el crecimiento, el surgir, el emerger y el estar ahí (o el haber emergido ahí y sostenerse ahí). La *phyé* es además, por un lado, eso en lo que los dioses son superiores a los hombres (los dioses son aquellos que siempre-son, los que en-cada-caso-son); por otro, ella señala la superioridad de los mortales pretéritos respecto a los hombres «que son ahora» (en cuanto al *eîdos* son superiores tanto Aquiles como Áyax).

Hemos visto que los héroes constituían una amenaza de desorden y emborronamiento de fronteras precisamente por su fuerza desbordante y tempestuosa, por su exceso de violencia, vigor, energía, virilidad (*bíe, ménos, agenorie*). Pues bien, lo que se «siega» y se «tala» en la guerra (los guerreros de la Ilíada se desploman al suelo como las ramas crecidas que el leñador tala en el bosque: 4.482-487); lo que muere en la amplia llanura de Troya, es justo esa generación *demasiado próxima* a los dioses, esa que tenía lo que Aquiles representa mejor que nadie y en superlativo: la belleza, la juventud, la vitalidad; la intensa presencia, la energía incontenible, la distinción, la superioridad, expresándose estas cualidades en algo que para nosotros son características meramente «físicas», pero que allí mismo comportaban algo mucho más comprometido: nada menos que una cuestión de «ser» (cf. lo dicho sobre *phyé*), sin que se observe en esto último escisión alguna (no hay un «psíquico» frente a un «físico»; no hay un «cuerpo» frente a un «alma» o un «espíritu»). Y, sin embargo, ya en Homero puede documentarse algo así como la génesis de lo «espiritual» –o la «mente» o la «interioridad»–, cuya irrupción genera el otro término, teniendo entonces ya sentido hablar de mero aspecto «físico», así como de un «ser» por oposición a un «aparecer». Ocupémonos de este problema.

No es casualidad que el personaje en el que aparece el aparecer mismo de una manera tan rotunda como problemática sea a

la vez quien denuncia cierta actitud que relativiza o dinamita el aparecer. Aquiles denuncia (sin mencionar nombres, pero está respondiendo a Odiseo) un manifestar A que está destinado a ocultar B. Lo dice más o menos así: «Odioso como las puertas de Hades es para mí el que una cosa oculta en las *phrénes* y, sin embargo, otra cosa dice» (Il. 9.312-313). Comprender el significado de una palabra como *phrénes* nos obliga de nuevo a reconocer nuestra incapacidad para pensar más allá de lo «físico» por una parte y lo «mental» por otra. Las *phrénes* son tanto una parte del «cuerpo» como una actividad de lo que para nosotros es la «mente»; también los pensamientos y las emociones son entidades «físicas» (*khólos* es la ira tanto como una cierta substancia corpórea). Para los griegos hay continuidad entre lo que para nosotros, solo para nosotros, son dos cosas; nosotros tenemos que escoger entre una versión corporal y otra mental para traducir la misma palabra griega. También *pepnyménos*, participio perfecto del verbo *pnéo* («respirar, inhalar»), destaca una cualidad que para nosotros es «mental»: el ser sabio o sagaz o prudente. Ahora bien, para el griego esta cualidad no es sino el estado de haber inspirado o respirado: la respiración no es una pura actividad «física», no es un mero proceso «biológico»; los pulmones se llenan no de oxígeno, sino de pensamientos concentrados. Pero prestemos atención al contraste que nos interesa.

La crítica de Aquiles al personaje que dice una cosa y esconde otra en las *phrénes* apunta hacia la posibilidad de un hacer aparecer lo que, en verdad, no es: un disimular, ocultar y engañar que vacían o relativizan el aparecer mismo. Este fenómeno –la relativización del aparecer de la que surge lo meramente aparente– es, en efecto, un problema central en la Odisea, determinante incluso de su trama. A efectos de la presente exposición comentaremos un pasaje de este poema en el que la relativización del aparecer constituye quizá una primera versión de lo que luego será la oposición del «cuerpo» y el «espíritu».

Al describir los efectos de la magia de Circe sobre sus compañeros, Odiseo comenta que su «cabeza, voz, pelo y figura (*démas*)» eran de cerdos, pero su «proyecto» o «pensamiento» (*nóos*) seguía como antes (10.239-240). La escisión de la figura y lo que no es figura es la consecuencia de la magia de la diosa. La magia es la capacidad de hacer que A parezca B, es la maestría en jugar con las apariencias. Circe no «transforma» a los compañeros en cerdos; los compañeros siguen siendo compañeros, solamente «aparecen» como cerdos o «son» cerdos en cuanto al aspecto «físico»: la maga cambia su voz, su pelo y su figura, pero el *nóos* permanece intacto.[4] Es la habilidad para generar un aparecer falso eso que, produciendo una escisión entre la apariencia y lo que se substrae en la apariencia, supone un primer paso en dirección a algo que en principio no había, a saber, el desgarramiento, la escisión, la dualidad del aparecer (*démas* en contraposición a *nóos*). El aparecer y el ser ya no tienen por qué coincidir, y esto es lo nuevo. El engañar, el retener, el abstraer comporta así un primer paso en el camino hacia eso que luego será obvio: que el «cuerpo» sea una cosa y la «mente» otra, que un «interior» se oponga a un «exterior». En la actividad del personaje extremadamente inteligente, ese que es capaz de guardar en algún sitio sus secretos pensamientos, se anuncia pues la constitución de ese ámbito «dentro del cual» que genera la noción de un meramente aparente y de un «físico» en sentido restrictivo.

Acabamos de ver que en Homero «tener *phrénes*» no significa simplemente tener un órgano en el cuerpo; por otro lado, el pensamiento no deja de ser en cierto modo algo «físico» o «corpóreo». Al mismo tiempo constatábamos que en Homero se plantea el problema de que algo pueda escaparse o substraerse en el aparecer, y ello en detrimento de la unidad que opera como supuesto. Aquiles denunciaba en su discurso un hacer presente

4 Ni *nóos* ni *nóema* son el pensamiento inmaterial, sino que pueden tener localización «física», cf. por ejemplo, Il. 24.40-41.

A ocultando B; el engaño del maestro en engaños generaba una oposición entre lo que aparece y lo que se oculta, localizándose esto último en las *phrénes*, las cuales, aun conservando su significado «físico», conectarían ya con eso que para nosotros sería la «interioridad» no-física, el «pensamiento» secreto, lo «mental» invisible, etcétera. Recuérdese la importancia que en la Odisea[5] tiene la expresión *kakà phresì byssodómeuon*, algo así como «construir cosas malas en lo más profundo de las *phrénes*», cuyo significado secundario –o «metafórico»– corresponde a lo secundario de lo significado mismo, y cuya presencia en contraposiciones del tipo «decían cosas buenas, pensaban cosas malas» (17.66), conecta asimismo con lo visto a propósito de un decir o manifestar A destinado a ocultar B. También la magia de Circe generaba una discrepancia entre lo que se ve y lo que se esconde. En ambos casos se llama la atención sobre el contraste entre lo que aparece y lo que no aparece, entre el aspecto y lo que no es el aspecto, contraste que no había de entrada.

En qué sentido esta distancia frente a la presencia y el aparecer redunda en una relativización y des-substanciación de los mismos se hace evidente en todo eso que vemos desplegarse en torno a Odiseo en la Odisea –la intriga, la farsa, incluso la «retórica»–, lo cual supone a la vez el haber ya perecido aquellos personajes que en la Ilíada tanto destacaban en cuanto a su aspecto, virilidad, vigor y fortaleza «física», personajes que no solo eran especialmente bellos, sino también especialmente honestos y veraces. Lo que queda en pie después de todo –después de la guerra, después de Troya– no es sino la centralidad misma de Odiseo como héroe sabio y doloso, así como la relevancia que en la caracterización de este personaje tiene no tanto el aspecto como eso que desde nuestro punto de vista serían el «espíritu», la «mente» o el «intelecto», y que en griego no son

5 Cf. mi libro *La visión de la Odisea*, Madrid, 2014, pp. 165-166.

sino la excelencia en cuanto a la proyección y la capacidad perceptiva: el *nóos* (¡no el alma!), el mismo *nóos* que se hacía relevante justo en el momento en que los compañeros perdían su forma y su aspecto. Tanto la figura misma de Odiseo como la trama de la Odisea se sostienen en esa capacidad que Aquiles tanto despreciaba: el manifestar sin manifestar; el hacer aparecer A cuando lo que hay es B; la posibilidad de que el aparecer no lo sea todo. No casualmente Odiseo es ya en la Ilíada el personaje cuya apariencia distrae, despista o confunde, pues esconde eso que solo comparece cuando habla, piensa, trama y maquina. Odiseo, el personaje terriblemente inteligente, es también ese cuya actividad más característica es tal que genera un «mundo» secundario de representación, no-ser, engaño e ilusión, «mundo» que no es sino distancia y abstracción frente a ser, presencia y aparecer, por tanto, distancia y abstracción frente a eso que mencionan las palabras *eîdos, phýsis* y *phyé*.

Cuando Nietzsche denuncia la desvalorización de «la realidad»; cuando pone de manifiesto que el mundo de los valores no es nada (nada más que simulación, negación, abstracción, vaciedad), donde decimos «realidad» podríamos también decir el «cuerpo», pues «cuerpo» designa en este contexto la realidad «física», «sensible», la «realidad» anterior (la «única» realidad: «la vida») al haberse segregado un segundo plano: el plano «metafísico», «inteligible» o «ideal», así como su enseñoramiento de lo sensible y lo real, que, por eso mismo, deja de ser sensible y real. Lo que en relación con esto pretende Nietzsche es sacar a la luz la «otredad» del otro plano; recordar el carácter fingido de lo fingido, el no-ser de lo que no-es; rehabilitar la «fisiología»; señalar que lo aparente no era en origen lo sensible sino justamente lo otro: la interioridad, la mentira y la representación como actividad propia no del personaje bello, fuerte y veraz, sino más bien del muy sabio. Por otro lado, en la medida en que la irrupción de una interioridad «no física» se vincula con la aparición de la «moral», ese

«no-todavía-el-cuerpo» de los griegos que se distinguía como tal precisamente como cuerpo, o sea, por sus sobresalientes cualidades «físicas», por ser, digamos, el cuerpo de Áyax o el de Aquiles, no podrá ser sino un «cuerpo» sin «moral», y su distinción –su *areté*– algo completamente «amoral» o «extramoral» (la «bondad» es aquí la de una «buena» constitución física). En la medida en que aún no se ha perdido entre ellos la memoria de un «cuerpo sin espíritu», los griegos son grandes y son trágicos; en cuanto se ha formado para ellos un «espíritu», son clásicos, decadentes, crepusculares. Si Odiseo es «crepuscular» es porque es dueño no solo del «cuerpo» sino también del «espíritu»; es maestro no solo de la «realidad», sino también del disimulo, el fingimiento y la mentira, por más que su posición en el decir griego antiguo, sin dejar de ser central en absoluto, sea sin embargo la posición de «el otro frente a...» esos personajes que sobresalían en cuanto a presencia, fuerza y belleza.

Dioses y ontología

En ciertas formas el verbo *phýo* significa «surgir, crecer, nacer» y, en otras, «hacer surgir, hacer crecer, hacer nacer»; *phýsis*, nombre de acción de *phýo*, no se refiere ni al entorno natural ni a la naturaleza como el conjunto de los objetos físicos, sino que menciona la figura, el aspecto, la presencia, el crecimiento; la *phýsis* es el principio del crecimiento de lo que es –nace, crece, aparece– en general. Nos interesa insistir en este momento en el hecho de que este «brotar, crecer, nacer, llegar a ser» no ha sido aún neutralizado ni aplanado, sino que está todavía –digámoslo así por ahora– «encantado» o «divinizado». Lo «físico» griego –lo relativo a la *phýsis*– todavía está lleno de dioses, todavía es la sede de lo divino. Ahora bien, si para entender lo «físico» griego decimos cosas como «en la naturaleza hay dioses» o «en lo natural se manifiesta lo divino», debemos guardarnos de ciertos malentendidos habituales.

No se trata de que el griego explique insuficientemente –«primitivamente»– los fenómenos «físicos» mediante la referencia a un dios (Zeus como explicación «poética» de la tormenta; Posidón como «causa mítica» de los seísmos), así como los

«psíquicos» (Eros «explica» el fenómeno del enamoramiento). Los dioses griegos no son las interpretaciones que cierto «pueblo antiguo» hizo de esa realidad «objetiva» que llamamos «la naturaleza». De ahí que enunciados del tipo «los dioses son interpretaciones de la naturaleza» o «los dioses están en la naturaleza» constituyan un claro ejemplo de la herejía consistente en atribuir alcance universal a nuestras nociones modernas, en este caso a la noción moderna de naturaleza, que resulta incuestionada como realidad válida con independencia del lugar y de la época, lo cual cierra de antemano el camino hacia la comprensión. Las figuras de los dioses no son el fracaso de los griegos en su proyecto de explicación de la naturaleza; lo que ocurre es más bien que, por un lado, nuestra noción moderna de naturaleza no tiene aquí validez, y, por otro, eso que para nosotros son aspectos de la naturaleza (la tormenta, el seísmo) pone en juego la noción de dios. Nos damos así cuenta de que la información del manual acerca de los dioses griegos no es sino tautológica y su razonamiento vicioso: los dioses serían la manifestación de una naturaleza que ya se define como aquello en lo que hay dioses; para explicar los dioses se recurre a un concepto cuya definición misma pone en juego la noción de dios. Para nosotros hay discontinuidad entre el dios y el fenómeno «físico», pues la noción moderna de lo «físico» presupone neutralización; la remisión a la figura del dios solo nos confirmaría la inexplicabilidad del fenómeno entre los griegos. Ahora bien, ¿y si los dioses griegos fuesen no malas explicaciones, sino, muy al contrario, cuidadas descripciones *griegas*? ¿Y si las referencias al dios, lejos de pretender «explicar» las cosas, enfatizasen o profundizasen la presencia irreductible de cada cosa? Pongamos algún ejemplo.

Un río no es para el griego ni un mero accidente geográfico ni un simple rasgo del paisaje; tampoco es una parte de la «naturaleza» en oposición a la «cultura» del «hombre». El náufrago Odiseo pide permiso a un río para poder pisar de nuevo tierra

firme (Od. 5.445-450). En la Ilíada, el Escamandro es uno de los ríos de Troya, el cual, como la higuera, las naves o las puertas de la muralla, constituye uno de los puntos de orientación en la topografía del relato; pero el Escamandro es a la vez el padre de una serie de troyanos, así como una figura capaz de actuar por cuenta propia. Tampoco un viento es simplemente un fenómeno atmosférico, sino una cierta figura divina. Odiseo cuenta que después de la tierra de los cíclopes llegó a «la isla de Eolo» (10.1). La lectura convencional dice aquí que Eolo es «el dios del viento»[6] o «la personificación del viento», con lo cual se duplica lo que en origen era una sola cosa: para el griego no está, por un lado, el fenómeno «físico» y, por otro, el «dios», sino que *el viento-es-el-dios-y-el-dios-es-el-viento*. Los vientos no están «consagrados» a los dioses: son dioses; los ríos no están «consagrados» a las divinidades: son divinidades.

«Todo está lleno de dioses». El río, la tempestad, la fuente, el viento, el bosque y la montaña son dioses y/o morada «de» dioses. No en vano el adjetivo *hierós*, traducido convencionalmente por «sagrado», no delimita de entrada ningún conjunto de cosas especiales («lo sagrado» en oposición a «lo profano»), sino que puede referirse a cosas tan comunes y corrientes como carros, pájaros, peces, árboles o jardines, que, quizá por eso mismo, se descubren siendo menos comunes y corrientes de lo que a primera vista podría parecer, pero no, insistamos, porque estén consagrados a los dioses, sino porque en ellos aparece señaladamente o se percibe especialmente bien algo que en principio está en cada cosa: el nacer, brotar, crecer y llegar a ser; la vitalidad que se manifiesta en el nacimiento y en el movimiento espontáneo, y es justo en esto y es justo aquí (no primariamente en el

6 Eolo es una figura «querida [próxima] a los dioses inmortales» (10.2). En la Ilíada, los vientos son los destinatarios de la súplica de Aquiles, por más que –y esto resulta quizá significativo– quien la escucha no son los vientos mismos sino la diosa Iris (23.194-218).

templo, aun cuando el templo lo reconozca de forma explícita) donde aparece y se manifiesta el dios o lo relacionado con el dios.

«Sagrado» es adjetivo explicativo de lo «físico», de todo lo que *nace-surge-crece-se mueve*. Un río es *hierós* por su fuerza, movimiento y rapidez; los bosques que Odiseo atraviesa en la Odisea no son «sagrados» simplemente porque sean la morada de la diosa Circe, sino porque nacen y crecen por sí mismos; «sagrado» es también el grano que brota en los campos cultivados: el adjetivo *hierós* subraya el crecimiento y la vitalidad del cereal, los cuales constituyen testimonio de la presencia de una diosa. Así pues, las cosas *hierá* están llenas de movimiento y llenas de vida, imbuidas de un ímpetu espontáneo que se manifiesta tanto en su crecimiento como en su movimiento, el del pájaro que echa a volar o el del pez que da saltos en el río. También de la *bíe* de un hombre puede decirse que es *hieré*, pues se trata de resaltar la fuerza y la vitalidad, el vigor, la salud y el movimiento. Y si los vientos son sagrados es, naturalmente, porque están llenos de fuerza y movimiento intrínseco; *hierós* es el carro, el pez, el río, la fuerza de Telémaco.

Si la *phýsis* es el principio del «brotar-nacer-crecer-llegar a ser»; si la «naturaleza» es lo que hace que algo en general nazca, crezca y aparezca; si el adjetivo *hierós* destaca el movimiento, la energía, el ímpetu y la vitalidad, entonces la «naturaleza» es «divina» o «sagrada». «Todo está lleno de dioses» quiere así decir que en todas partes, en cada cosa, se manifiesta el «brotar, nacer, surgir, llegar a ser». Llegamos así a una primera conclusión: para entender la noción griega de «naturaleza» necesitamos la noción de dios, y para entender el dios entra en juego el «nacer-surgir-brotar-crecer» cuyo principio es la «naturaleza». En este sentido, eso que nosotros llamamos el «entorno físico» o «natural» es para el griego antiguo no el escenario de la actividad divina, sino el imperar y estar ahí los dioses mismos. Intentemos aclarar ahora un poco más en qué sentido la remisión

griega a las figuras de los dioses no tiene nada que ver con una pretensión «explicativa».

Es habitual que en nuestras lecturas de los poemas homéricos encontremos versos en los que un personaje pretende iluminar cierto asunto remitiendo tanto a su propia actuación como a eso que él mismo llama el dios. Para hacer frente a este fenómeno los investigadores han acuñado el concepto de «doble motivación». Veamos algunos ejemplos.

En un momento de apología de su propia figura, Femio el aedo dice algo así como: «Soy autodidacta *y* un dios me ha plantado en las *phrénes* canciones de todo tipo» (Od. 22.347-348). No hay en estos versos ninguna partícula explicativa, sino más bien una estructura coordinante o simplemente continuativa (el doble *dé* separa a la vez que engancha con lo anterior), por lo que, estrictamente, no tenemos partes que se subordinan la una a la otra, sino unidades que mantienen su independencia reciproca. La irreductibilidad de cada elemento resulta esencial: Femio ha aprendido su oficio por sí mismo *y a la vez* un dios ha puesto ¿en su «pecho»?, ¿en su «interior»?, ¿en su «mente»? toda clase de canciones.

Pero incluso ahí donde sí aparecen partículas con valor explicativo no está claro que un elemento subsuma el otro, sino que se mantiene en todo caso una dualidad. La Ilíada dice que Aquiles llamó a la reunión, y a continuación añade: «A él, en efecto, se lo puso en las *phrénes* la diosa de blancos brazos Hera» (Il. 1.55). La iniciativa procede de Aquiles, pero en ella se hace patente la preocupación de Hera. Tanto la destreza de Femio, que le salva la vida, como la iniciativa de Aquiles, provechosa para el bienestar de todos los aqueos, son, desde luego, asuntos de mortales, pero en ellos está implicada la presencia de algún dios. Al lector moderno podrá parecerle contradictorio que alguien sostenga que se ha enseñado a sí mismo el arte de la canción y, al mismo tiempo, diga que un dios se lo ha transmitido; para nosotros no tiene mucho sentido declararse autodidacta

si a la vez se admite que otro le ha enseñado a uno todo lo que sabe. Tampoco es congruente para nosotros indicar que alguien se ha resuelto a emprender una determinada acción para luego añadir que un dios «se lo puso» (eso que nosotros llamamos su «decisión») en su «interior», su «inteligencia», su «pecho» o su «diafragma». En la misma línea se encuentra el hecho de que alguien se atribuya a sí mismo un error que asume como propio a todos los efectos y a la vez se declare víctima del engaño de un dios: nos parecen simplemente datos incompatibles. Tampoco entendemos bien el que de una cosa, por ejemplo un arco, se diga que es la obra de un diestro carpintero y un regalo de Apolo. Para el griego la dualidad no es molesta en absoluto; somos nosotros, los lectores modernos, los que encontramos extraño o incluso superfluo introducir dos «motivaciones» cuando una sería suficiente. Después de que se haya negado terminantemente a la petición de la embajada, Fénix le dice a Aquiles: «Pero tú no proyectes estas cosas en las *phrénes*». Esto en principio lo entendemos, pero Fénix continúa: «Y no a ti [el] dios te empuje hacia estas cosas» (9.600-601), lo cual nos parece que reduplica innecesariamente la resolución de Aquiles.

Más ejemplos. Helena se hace a sí misma –y con razón– mil y un reproches, pero la Ilíada muestra cómo Afrodita la conduce a la cama de Paris bajo amenazas (3.413-420). De la futilidad de su disparo Pándaro «deduce» que algún dios está enfadado (5.191) ¿Y por qué se ha roto la cuerda del arco? El narrador dice que es Zeus quien la ha roto, y Teucro mismo concluye que algún dios «corta» los planes de lucha de los aqueos, pues de lo contrario no se le habría caído el arco de las manos, ni se habría roto la cuerda nueva, colocada esa misma mañana (15.461-470). ¿Por qué? No por mala suerte ni tampoco por azar, sino porque un dios quiere que los aqueos fracasen, por eso ha impedido el disparo decisivo. ¿Por qué no ha ganado la carrera de carros el concursante que tenía los mejores caballos? Nosotros

decimos: porque ha tenido un accidente; para el griego, lo que le ha pasado al carro de Eumelo no es ni un accidente ni tampoco una casualidad, sino el resultado de la intervención de Atena (23.388-400). Una situación de quebrantamiento en el ejército se atribuye no al desánimo de los hombres, sino al «hechizo» o al «embrujo» de algún dios (13.434-435, 15.321-322, 594-595). Un ciervo enorme se aparece en el camino de Odiseo, ¿por qué? No por maravillas del azar, sino porque alguno de los dioses lo ha enviado por pura pena o lástima de él (Od. 10.156-159). ¿Cómo debemos tomarnos eso que aparentemente son explicaciones? ¿Son realmente *explicaciones*?

En el contexto de una averiguación acerca del sentido común, Clifford Geertz se refiere en cierto momento a esa presunta causalidad «mística» o «mágica» que los antropólogos habrían encontrado en sus estudios de la cultura azande.[7] El niño zande atribuye su herida infectada no a los microorganismos, sino a la brujería; no se explica la infección diciendo lo que nosotros diríamos por defecto en su misma situación: «No vi la raíz en el suelo, por eso me caí y me hice una herida que, accidentalmente, pero de manera explicable para la medicina, se ha infectado», sino que más bien dice algo así como: «Estaba embrujado, por eso no vi la raíz, etcétera». Para nosotros, el hecho de no haber visto la raíz constituye una explicación suficiente de la caída, tal y como la falta de atención nos satisface como explicación del no haber visto y los microorganismos nos explican la infección de la herida. La frase que nosotros entendemos sin problemas es «tropecé porque estaba despistado», pero «tropecé porque estaba embrujado» no hace sentido para nosotros. Así como la esencia pesada de la piedra no nos explica su caída, tampoco la manera azande de «explicar» una herida infectada cumple los requisitos necesarios para que la consideremos una explicación

7 *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, 1994, pp. 98-101.

(o aspirante a explicación). El razonamiento azande no constituye para nosotros explicación alguna, ni falsa ni verdadera, sino que es solamente una manera enfática de constatar lo sucedido. Y sin embargo, eso que para nosotros es superfluo para el zande constituye el núcleo del problema: que esta herida en particular no se cure normalmente señala una extrañeza, una singularidad (en *esta* ocasión *esta herida* se ha infectado, cuando todo el mundo –azande– sabe que lo normal es que las heridas de esa clase se curen fácilmente). Si el antropólogo del siglo xx recurre aquí a la noción de «causalidad mística», lo cierto es que esto no parece que ayude demasiado a darse cuenta de que lo relevante en todo este asunto no son ni las causalidades ni las explicaciones, ya sean «naturales» o «morales», ya sean «místicas» o «mágicas», sino que lo relevante es justo el hecho de que no encontremos nada que pueda siquiera equipararse a lo que nosotros exigimos de una explicación.

Siguiendo la investigación del mismo antropólogo,[8] esta vez en relación con la manera como los azande afrontan el hecho de muerte por desplome de un granero, Mary Douglas[9] sugiere que la referencia a la hechicería no es tanto una explicación como un modo de subrayar el carácter singular del acontecimiento: lo interesante en que cierta persona haya muerto al derrumbarse un granjero en mal estado no es que el granero estuviese en mal estado y, *por tanto, según las leyes de la física,* se derrumbase, encontrándose en él *por coincidencia* este o aquel individuo. Lo interesante –lo fascinante y lo mágico– radica en el hecho de que el granero en mal estado se haya desplomado *justo* en el momento en que *precisamente* este y no el otro individuo estaba cerca. Nosotros decimos coincidencia; ellos dicen brujería, lo cual, según Douglas, no es sino una manera de resaltar el

8 *Brujería, magia y oráculos entre los azande,* Barcelona, 1976, pp. 83-99.

9 *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú,* Madrid, 1973, p. 124.

carácter único del acontecimiento. No se explica tanto como se resalta la excepcionalidad de lo sucedido, con el matiz de que lo excepcional ocurre de manera bastante cotidiana. Quizá algo en esta línea esté en juego en esas presuntas «explicaciones» homéricas de accidentes de carros y cuerdas misteriosamente rotas.

Otro ejemplo. Agamenón asume su obligación de resarcir a Aquiles diciendo: «Puesto que me cegué y Zeus me arrancó las *phrénes*» (Il. 19.137). El error es de Agamenón y es el resultado de la intervención de un dios. Para nosotros, el error del que Agamenón se considera responsable (y por eso quiere dar resarcimiento) se explica con los datos que tenemos acerca de lo que el propio Agamenón ha hecho. La referencia a un dios nos sobra; bastaría con tener en cuenta «los motivos que han influido en la voluntad» de Agamenón para aclararnos las cosas. Sin embargo, si sus palabras no son exoneración, quizá podrían ser disculpa. Ahora bien, lo interesante en cualquier caso es que nosotros no podríamos siquiera intentar disculparnos de esa manera. Por lo demás, los investigadores han concluido que en los poemas homéricos no hay nada parecido a eso que llamamos la «voluntad» de un «sujeto», pero esto no los hace primitivos; los hace otros.

Y no solo en los desastres, también en las acciones especialmente logradas y especialmente brillantes –las hazañas y las proezas– reconocen los griegos la presencia de un dios. ¿Es Héctor quien levanta «solo» la pesadísima roca o es Zeus que le ayuda a levantarla (12.445-450)? ¿No hemos visto que Femio resalta su propia destreza como cantor mediante la referencia a un dios? Para nosotros la disyuntiva es excluyente; para el griego es la propia fuerza terrible de Héctor lo que sale a relucir en la ayuda que Zeus le presta; la habilidad de Femio no empalidece, sino que se subraya tanto más con la referencia al dios. Superflua para nosotros, la remisión griega a la figura divina constituye una manera de destacar la proeza extraordinaria, el misterioso accidente, la rotura decisiva.

Las figuras de los dioses no aparecen en el decir griego como agentes «sobrenaturales» ni como comodines «causales»; aparecen para llamar la atención sobre algo, para realzar la singularidad de la cosa o el acontecimiento. Los dioses dan relevancia al detalle específico, engrandecen el hecho singular, conceden brillo al dato diferencial. No en vano la forma básica que asume ese decir en el que quedan dichos los dioses es la presentación que realza cada cosa y cada detalle de cada cosa: los dioses están en el *épos* porque el *épos* es ese decir en el que las cosas aparecen en su irreductibilidad, en su singularidad, en su carácter único y específico. Por eso cuando presta atención a un acontecimiento, una cosa o una figura, se encuentra –el *épos* encuentra– un dios, cuya presencia no es tanto explicativa como singularizante.[10]

Al igual que la rotura de la cuerda del arco no se explica según nuestra manera obvia de explicar las roturas,[11] nada en los poemas homéricos se ajusta sin más a nuestras nociones válidas por defecto, lo cual, no por esperable –«se trata al fin y al cabo de poemas muy distantes en el tiempo»–, deja de ser decisivo. Pensemos asimismo en esas presuntas emociones que vemos brotar por todas partes en nuestras traducciones de los poemas griegos: miedo, enfado y amor, para nosotros realidades «psíquicas», son allí estados de cosas; las palabras que nuestras traducciones transponen en alguna facultad «mental» no son en realidad «mentales», toda vez que, por de pronto, tienen tanto

10 Dos han sido fundamentalmente las maneras como se ha abordado el problema de las intervenciones divinas en el *épos*, ambas tranquilizadoras para el lector moderno. O bien se piensa que las figuras homéricas no toman decisiones, o bien que la motivación divina es en el fondo redundante. La segunda opción puede consistir en una interpretación psicológica (el dios es la externalización de una fuerza psíquica interior), o en una lectura netamente literaria (dioses como recursos poéticos para motivar la trama y engrandecer el relato).

11 Para nosotros la cuerda se rompe por razones físicas o porque yo decido romperla; la manzana se desvía siguiendo una determinada trayectoria física, y no porque ella misma sea «tan lista» (como se dice en la película de Herzog *Jeder für sich und Gott gegen alle*) que burla nuestros propósitos esquivando el agujero.

eso que para nosotros es presencia «orgánica» como autonomía o estatuto propio, de ahí expresiones como «Zeus quitó las *phrénes*», «Enfado cogió al señor», «Amor me cubre las *phrénes*». Disputa, indignación, olvido, engaño, mentiras, luchas y asesinatos no son «poderes» (¿qué son los «poderes»?), tampoco son «personificaciones»[12] de emociones o de conceptos abstractos, sino que son sencillamente cosas que están ahí, que tienen vida propia y capacidad de acción propia. No en vano «belleza» no es solo una propiedad, también es la compañera de Hefesto; los «tiempos» o las «estaciones» son figuras divinas que abren y cierran las puertas del Olimpo, etcétera. Pero no solo lo psíquico, tampoco eso que para nosotros son fenómenos físicos son allí, como hemos visto, algo puramente físico: los vientos, los ríos y las fuentes son dioses o morada de dioses.[13] ¿Y cómo debemos tomarnos cosas tales que «Zeus llueve» (Il. 12.25) o «nieves de Zeus» (19.357)? No se trata en todo esto de expresiones «poéticas» en un sentido trivial, como tampoco se trataba de explicación ni de causalidad en nuestro sentido. Se trata, claro está, de diferentes ontologías.

En relación con esto último resulta interesante recordar dos de las así llamadas «escenas típicas» homéricas: la escena de «sueño» y la de «deliberación». Respecto a la primera: no encontramos en los poemas homéricos nada parecido a un sujeto que sueña; ni Agamenón ni Nausícaa ni Aquiles «tienen sueños» ni «sueñan», sino que «ven» sueños o, más exactamente, ven ciertas «imágenes», «espectros» o «figuras» (*eídola*) perfectamente definidas y caracterizadas que los visitan cuando duermen y

12 El concepto «personificación» no nos vale en la medida en que da por supuesto aquello mismo cuya validez en el ámbito al que pertenece nuestro objeto de estudio está en cuestión, a saber, la noción de lo físicamente neutro.

13 ¿Es la ninfa el árbol o el «espíritu» del árbol? ¿Se hace presente Deméter en el cereal mismo que crece o es quien hace crecer el cereal? ¿Es la estatua una representación del dios o es el propio dios? Estas preguntas tienen sentido para nosotros, pero quizá no lo tengan para el griego antiguo.

luego se van. El sueño no es un estado psíquico sino más bien *un acontecimiento, una visita de origen divino* (tanto *óneiros* como *hýpnos* son figuras con las que los dioses interactúan, de ahí las mayúsculas en nuestras ediciones: Il. 2.6-22, 14.231-276). Respecto a la segunda: en el momento en que Odiseo vacila entre la huida y la resistencia, eso que nosotros llamaríamos su «monólogo interior» lo introduce el poema con estas palabras: «Y enfadado le habló entonces a su *thymós*» (Il. 11.403). Odiseo no habla consigo mismo, sino que habla con algo que ni es su «sí mismo», ni es meramente un órgano en su «cuerpo». De hecho, al reconocer lo improcedente de su vacilación, Odiseo atribuye las palabras pronunciadas a su *thymós* como si este fuese algo en cierto modo independiente: «¿Pero por qué mi *thymós* dialoga estas cosas para mí?» (407). Es «su propio» *thymós*, pero ha estado razonando o discutiendo por su cuenta.

El lector moderno considera que en asuntos como la epidemia que tanto el narrador como los propios aqueos atribuyen a las flechas de Apolo en el canto primero de la Ilíada tiene lugar un llamativo traspaso del plano de la conducta individual al plano de la naturaleza: la infracción[14] de Agamenón comportó la ofensa de un dios; este envía la calamidad; los animales y los hombres mueren, etcétera. Ahora bien, porque la epidemia no es un simple desastre «natural», sino que es también una polución «moral», lo que se requiere en este momento son actuaciones, gestos, incluso cantos y danzas para Apolo, es decir, lo que se necesita no es medicina, sino un hacer (y un decir) tan extremadamente cuidado, tan respetuoso con el orden de las cosas, que sea capaz de reordenar la manifiestamente desordenada relación con lo divino. Lo que hay que hacer es poner las cosas de nuevo en su sitio: diferenciar, delimitar, limpiar, purificar; lo

14 La noción de infracción supone norma, con la peculiaridad de que esta norma está en las cosas mismas y son ellas las que, por así decir, dan una respuesta: el grano deja de crecer, los animales de criar, etcétera.

que se necesita es que reluzcan de nuevo las fronteras. Por lo demás, el desorden en el campamento ha comportado suciedad en un sentido absolutamente concreto: Agamenón manda «limpiarse» y «echar al mar» el resultado de esta operación (1.313-314). La epidemia es no un problema biomédico, sino un estado de cosas: la situación de emborronamiento de los límites (contaminado está quien ha borrado o maltratado una frontera); por eso las indicaciones para corregir esta situación las proporciona una figura experta en discernir, discriminar y distinguir. Según el *mántis*, el desastre «natural» ha de entenderse a la luz de cierta mala praxis con relación a lo divino, y se solucionará en este mismo campo y por esta misma vía (la de la comunicación con lo divino: los cantos y las danzas para Apolo).[15]

Acabamos de ver que entre la conducta de determinado personaje importante y la prosperidad (o el desastre) de la comunidad el griego contempla una relación de dependencia o de influencia. Nosotros no entendemos cómo la conducta individual puede tener consecuencias ni en el bienestar de un colectivo ni en la prosperidad material en general (abundancia, fertilidad, etcétera). Sin embargo, en los decires griegos antiguos la prosperidad se vincula con el comportamiento proporcionado («justo») de ese personaje en el que recaen las decisiones: todo va bien si este no se equivoca, si no transgrede, si se comporta correctamente, si concede a cada uno lo que le corresponde; los desastres se producen cuando se equivoca, cuando se sobrepasa (cf. las genéricas ciudad justa y ciudad transgresora de Hesíodo: *Erga*, 230-234, 242-247). Hay, pues, continuidad entre lo que para nosotros son planos distintos: un error en el plano de lo que para nosotros es la conducta se traduce en un

15 No es que, desconociéndose las causas médicas de la enfermedad, se la atribuyese a los dioses. Lo que ocurre es más bien que, como se la atribuía a los dioses, no se precisaba otra interpretación del fenómeno. Cuando ya no esté claro que haya dioses, entonces sí podrá empezarse a buscar, entre otras cosas, la causa «médica» de la enfermedad.

precario estado de cosas; no hay aquí «hechos» neutros por un lado y «moralidad» por otro; no hay «ciencia» por una parte y «ética» por otra, sino algo previo a esta separación; por eso el conocimiento es reconocimiento y constreñimiento, y por eso el saber implica a la vez el actuar correctamente.[16]

Hemos sugerido que esos «poderes», «personificaciones» y «explicaciones místicas o mágicas» no son sino diversos modos de confundirnos nosotros en relación con algo que se ha perdido irreparablemente. Consideremos ahora la noción de «desencantamiento» (*Entzauberung*).

No es que allí las cosas estuviesen «encantadas»; es que desde lo nuestro, desde el «desencantamiento», decimos que estaban encantadas. Ahora bien, si por encanto entendemos misterio incomprendido; si las figuras de los dioses las tomamos como explicaciones «primitivas» de los fenómenos (físicos y psíquicos), entonces, como es obvio, fracasamos como intérpretes, fracasamos como hermeneutas. Otra cosa es que en Grecia acontezca una pérdida, lo cual tiene en efecto que ver con eso que Heródoto dice que hace el *épos*, y sobre lo cual volveremos alguna otra vez en este estudio, a saber, el presentar los dioses, el decirlos, el hacerlos conocidos, el fijarlos en sus respectivas figuras, pues quizá la determinación de los nombres y la definición de las figuras –precisamente esos nombres, precisamente esas figuras– constituya un primer paso hacia la desdivinización. El dejar que los dioses permanezcan anónimos, el abstenerse de tematizarlos y nombrarlos –fijar sus nombres, establecer sus figuras–, podría ser en cambio una manera de conservarlos, mientras que el decirlos expresamente quizá sea la impertinencia que los pone en fuga (y en ese ámbito en el que lo obvio es ya la ausencia de lo divino, quizá ocurra, por un lado, que el criterio de conducta no

16 En esta línea está también el que cosas que para nosotros son imposibles por razones físicas, por ejemplo que el sol traspase su medida, en griego sean cosas no imposibles, sino más bien indecentes, improcedentes o inapropiadas.

proceda de las cosas mismas, y por otro, que la causa de lo físico haya que buscarla en el propio plano de lo físico). Tampoco es que los dioses, al desaparecer de la «naturaleza», dejasen a los griegos el camino expedito para otro tipo de aproximación o cuestionamiento o averiguación, sino que es el propio producirse este cuestionamiento, aproximación o averiguación, que empieza justamente por el intento de fijar y decir al que acabamos de referirnos, lo que desplaza los dioses del camino: es el plantear las preguntas que retrospectivamente llamamos «filosóficas» lo que deja el camino libre, no al revés.

Bosques, monstruos, soledades

Decíamos que el adjetivo *hierós* parecía referirse a todo aquello en lo que se percibe crecimiento y movimiento espontáneo, ímpetu y vitalidad intrínseca: un pez, un pájaro, un río, un bosque. A fin de considerar la cuestión de si hay además determinadas figuras divinas correspondientes a esta noción, vamos a recordar qué tipo de viaje o camino se supone que ha hecho Odiseo en la Odisea.

Se trata de un viaje o camino en el que se pierde el rumbo y la orientación, el cual, precisamente por eso, deviene espacio de investigación, visión y conocimiento. Ya en el proemio, los verbos que definen al personaje cuyo nombre por de pronto se omite son verbos de conocimiento (1.3): el «varón» es quien ha errado y conocido mucho; el *anér* es precisamente el que ha visto y conocido. A Odiseo lo identifican no tanto su nombre propio y su linaje como más bien sus «aventuras cognoscitivas». Odiseo mismo se refiere en cierto momento a su mucho errar y vagar en términos de «interrogar» o «explorar» las «vías del mar» (12.259; *exereeíno*, una forma de *exeréo*, está en la base de *ereunáo*: buscar, examinar, explorar). Ahora bien, las «vías del mar» no son nada que haya con independencia del inquirir, investigar y explorar mismo, sino que son precisamente su resultado: antes de la navegación, en el mar no hay ni vías ni caminos ni marcas por las que orientarse –el mar carece de límites; lo que no tiene límites no es, no puede pensarse ni figurarse ni conocerse

en absoluto: se escurre, se escapa–. Esta relación entre el ver/conocer que limita y lo ilimitado se expresa en el relato de Odiseo en la correspondencia que opera entre la extrañeza de los lugares visitados y el carácter de las figuras que los habitan. Expongamos en qué sentido estas figuras quedan al margen del espacio familiar y conocido.

Tal como Odiseo lo entiende, los «hombres» son los que comen pan. En su camino a través del mar, Odiseo busca siempre y no encuentra nunca «comedores de pan», es decir, busca «sitófagos» (9.191); lo que encuentra son, en cambio, «lotófagos» (84) o «andrófagos» (10.200), los cuales, precisamente por eso, no entran en la categoría «hombre». Esta discrepancia entre lo que se busca y lo que de hecho se encuentra aparece por vez primera en el segundo episodio de la primera serie de aventuras,[17] serie en la que la pregunta rectora es algo así como: «entonces yo envié compañeros para que investigasen *qué hombres eran de los que sobre la tierra comen pan*» (9.88-89, cf. 10.100-101). Esto es lo que fundamentalmente hace Odiseo durante su peregrinaje: explorar, investigar, ver, conocer (en esta línea está también el prospectivo *peirésomai*: haré la experiencia, pondré a prueba, comprobaré, verificaré: 9.174; el «experimento» que Odiseo hace con el cíclope pretende comprobar si se cumplen o no, si se respetan o no, las «cosas de la hospitalidad»). Y no solo eso. Odiseo ve como por primera vez; arroja una primera mirada inquisitiva, la cual no solo está lejos de ser inocente –inocente sería lo visto si no se lo hubiese visto nunca–, sino que quizá extirpe o destruya la inocencia –la mirada del investigador

17 El relato de Odiseo no consiste simplemente en una secuencia *A 1 (cícones)-1 (lotófagos)-2 (cíclopes), B 1 (Eolo)-1 (lestrígones)-2 (Circe), C, D...*, sino que, llegados a B 2, la serie se interrumpe; aquí se intercala el viaje al Hades (X), que ocupa todo un canto (B 2-X-2'), con lo que la secuencia queda dividida en dos series de distinta naturaleza (en la primera se busca ver, en la segunda ya se ha visto). Por lo demás, nuestro 1-1-2 pretende reflejar el patrón rítmico del relato: dos episodios breves seguidos de uno largo, con versos de estribillo entre cada episodio.

transforma siempre el ser de lo investigado–. Sea como fuere, lo interesante de los versos 9.88-89 es que antes Odiseo ha dicho: «Entonces llegamos a la tierra de los comedores de loto, los que comen una flor como alimento» (84). En calidad de protagonista del relato, Odiseo no sabe quiénes son exactamente los habitantes de la tierra a la que ha llegado y, como no lo sabe, es más, como todavía no está versado en absoluto en las desventuras en las que acabará por estar versado, da por supuesto que serán «hombres», o sea, «comedores de pan». Ahora bien, en calidad de narrador, Odiseo empieza su relato del episodio identificando el lugar como la tierra de los comedores de loto. Esta diferencia entre los dos puntos de vista ilumina lo paradójico de la pregunta *qué comedores de pan podrían ser,* pues no estamos –Odiseo el narrador lo sabe– ante comedores de pan sino de loto. Expliquemos esto todavía un poco más.

En el verso 89 «comedores de pan» es una aposición del substantivo *anéres;* «hombre» no tiene aquí, ni mucho menos, una definición biológica de aplicabilidad universal (*anér* no es el hombre en general, sino el varón adulto, o bien el hombre en contraposición al dios, o sea, el mortal), sino que se refiere a un conjunto de prácticas y saberes que de momento se resumen en el hecho de alimentarse de pan. Odiseo busca «hombres», esos que comen pan cocinado a partir de grano cultivado –el loto, en cambio, es una flor: los lotófagos no cultivan–, pero lo que encuentra no son sino lotófagos y otras figuras inconmensurables con lo suyo. En correspondencia con esto, Odiseo tampoco encuentra por ninguna parte las «obras» «de bueyes y de hombres» (10.98), o simplemente las «obras de hombres» (147). Y es justo la pregunta por las «obras de hombres» eso que opera como criterio para juzgar a qué clase de tierra o de isla ha sido arrastrado. Para determinar si está en territorio conmensurable con lo suyo o en un lugar desconocido, lo primero que hace Odiseo es intentar averiguar si en la tierra hay ora «hombres que comen pan»,

ora «obras de varones», o sea, terrenos cultivados, campos de cultivo. El resultado de la búsqueda es siempre el mismo: Odiseo no encuentra ni cultivos ni comedores de pan.

La primera anomalía –ausencia de una u otra de las marcas que definen a los «hombres»– son los comedores de loto; en los tres episodios siguientes Odiseo no encuentra sino la ausencia de *érga*: lugares que no han sido sometidos a ningún proceso de preparación para cultivo; tierras baldías en las que nada delata la presencia de los hombres. Odiseo no ve nunca espacios intervenidos por el trabajo humano, sino más bien espesuras de árboles (*drymá*), bosque denso (*hýle*), animales que crecen sin control, espacios desolados y vacíos (*eremía*). «Espacio» es justo lo que *no* hay en los lugares a los que Odiseo es des-conducido (sin hombres no hay «cultura», sin «cultura» no hay hombres). Esto, decíamos, se traduce en una serie de anomalías: si los *anéres* son los que cultivan la tierra y comen pan, los que no comen pan no serán *anéres* sino monstruos, o sea, el equivalente en el plano de las figuras de eso que *hýle, drymá* y *eremía* son en el plano de los paisajes. Aclaremos un poco más qué son exactamente *hýle, drymá* y *eremía,* así como en qué sentido no hay en ellos «espacio» en sentido estricto.

Como es sabido, la isla que anuncia la tierra de los cíclopes se caracteriza por reunir todas las condiciones necesarias para convertirse en una «isla bien fundada» (o «bien cultivada» o «bien habitada»: *nêson eüktiménen*, 9.130). No es una isla bien habitada –es un paisaje desierto y vacío–,[18] sino que podría llegar a serlo en el caso de que los hombres la habitasen, lo cual querría decir, por lo pronto, que el número de cabras que la pueblan, ahora innumerables, se vería limitado por la actividad de cazadores; habría pastos, eras y viñedos; los puertos naturales serían

18 Términos como *erêmos, eremía, eremosýne* son eso que a veces se llama categorías marcadas, es decir, el término general (no marcado) sería en este caso «habitado» (por hombres).

en efecto puertos, o sea, mecanismos de conexión con otros lugares, canales de circulación y de intercambio. La isla no está «bien habitada» en la medida en que no ha sido sometida a ningún «fundar-construir-habitar»: *y no la ocupan pastos ni tierras de labranza, sino que ella sin-cultivar y sin-arar siempre [todos los días] carece de hombres, y alimenta cabras que balan* (122-124).

El verbo *ktízein*, traducido convencionalmente por «fundar», se refiere al proceso de desbrozar la maleza previo a la utilización de un terreno para el cultivo, proceso por el cual el terreno se constituye propiamente como tal (de la misma manera que limpiando un camino se crea el camino). Antes de *ktízein* no hay espacios; entiéndase: espacios delimitados y definidos, visibles y accesibles, sino solamente montañas y bosques, es decir, espesura compacta y maleza confusa (*akritóphyllos* va con *óros*: Il. 2.868).[19] Reparemos en esto último: por un lado, un espacio se hace, se gana o se libera (en «espacio» está el hacer o haber hecho espacio: el desmonte, el desbroce, el despejamiento);[20] por otro, un espacio tiene límites, es una distancia que va «de aquí hasta aquí»; el bosque es justo lo que antecede al establecimiento de límites y distancias. En este sentido, *ktízein* implica no solo trabajo (de desmonte, rotura y cultivo) sobre un terreno original, sino también un original proceso de constitución de espacios que no había previamente. Si de un jardín se observa su condición de *eüktímenos*, ello significa que ha sido aplanado y acondicionado como jardín, es decir, ha pasado de territorio «silvestre» a terreno «cultivado»; una isla *eüktiméne* es aquella que ha sido sometida a las operaciones constructivas necesarias para habitarla (*ktízein* pertenece tanto al vocabulario agrícola como al residencial); quien *ktízai* un altar lo hace o lo erige o lo construye.

19 El epíteto aparece en la descripción de los carios, quienes entre los aliados de los troyanos constituyen ese grupo de lejana procedencia cuya extrañeza les vale el adjetivo *barbarophónoi* (2.867).

20 M. Heidegger, *El arte y el espacio. Der Kunst und der Raum*, Barcelona, 2009, p. 20.

«Fundar» implica construir, hacer, obrar y habitar; apunta hacia la intervención de los hombres en una tierra presuntamente intacta. Lo que separa los *érga* de la *hýle* es justamente el despejar y aclarar el bosque y la maleza, liberando así un espacio para los hombres, que son «hombres» precisamente porque «habitan» espacios en este sentido. En la llamada isla de las cabras no se ha producido todavía una separación; todavía no ha tenido lugar ningún *ktízein*, por eso no hay en ella ni caminos ni espacios ni hombres, sino solamente bosque in-discriminado y espesura i-limitada. Pues bien, esto vale no solo para esta isla en particular, sino para los espacios en los que Odiseo se ha perdido en general: se trata en cada caso de espacios previos al tránsito del «bosque» a las «obras de varones» (en la *hýle* no había *érga*), «obras» que comportan esa operación que rompe la espesura y abre un claro –el verbo *ktízein* señala la separación entre lo uno y lo otro–. Después de *ktízein* lo que hay no es ya esa espesura en la que lo que florecen son las cabras «montaraces» –las cabras que residen en los montes: 9.155– y los monstruos –Escila y Polifemo son monstruos: 9.428, 12.87; el ciervo que Odiseo caza en la isla de Circe es un «monstruo terrible»: 10.168; también los lobos y los leones a pesar de su docilidad: 219–, sino espacios cultivados, espacios de y para los hombres. Los cortes, las talas, las brechas, las fundaciones, en tanto que fragmentan y reducen el bosque, ponen una distancia frente a él, distancia sin la cual no habría espacios habitables, sino la imposibilidad misma de todo habitar: desiertos, bosques, soledades.

Hemos visto que *anéres* comportaba la presencia de eso que implica una ruptura con el bosque. Ahora bien, encontrarse en un espacio previo a esta ruptura significa algo más que descubrir un paisaje virgen. Pensemos que en el mapa conceptual griego la contraposición no lo es tanto entre «campo» y «ciudad» como más bien entre «bosque-montañas» y «campo-ciudad». Repartir la *ároura* –la tierra arable y cultivable– forma parte de las

tareas del fundador de *pólis*, cuyo territorio tiene límites o zonas fronterizas más allá de las cuales lo que hay no es ya ni *pólis* ni *ároura*, sino montañas y bosques.[21] También la *agoré* es el resultado de un *ktízein*, si bien de uno especialmente osado y desmesurado. Resulta así coherente que los personajes que no practican ningún *ktízein* –los cíclopes no plantan ni aran– tampoco conozcan las reuniones, ni haya entre ellos constructores capaces de ver en el bosque la madera, ni navegantes que rompan con la tierra adentrándose en el mar. Tampoco hay necesidad alguna de cultivar la relación con los olímpicos, sino una inmediata confianza. La ausencia de *érga* –el bosque no desbrozado, la tierra sin cultivo– anuncia así las ulteriores ausencias de las artes y los saberes, resultando perfectamente consecuente el que esos espacios que no han sido sometidos a ningún proceso de clarificación para cultivo los habiten personajes excesivos que no solo carecen de aspecto humano, sino también de medida en la conducta. La medida, el límite, la norma, no solo falta por lo que se refiere al bosque en que el habitan, también falta por lo que se refiere a su comportamiento.

Ya hemos expuesto en qué sentido las palabras *díke* y *díkaios* cumplen en la Odisea una función discriminatoria semejante a la que acabamos de comentar a propósito de las «obras de varones».[22] Al que observa *díke* se le llama *díkaios*, y ser *díkaios* constituye una de las marcas que separan a los hombres de las bestias. En el relato de Odiseo, el estatuto «hombre» aparece vinculado tanto con determinadas prácticas alimenticias como con la observancia de ciertas normas de comportamiento. Los habitantes de los espacios «incultos» son «incultos» ellos mismos: no respetan las reglas, desconocen la medida, son brutos, brutales,

21 No es que no haya distinción entre los campos de cultivo y la ciudad, sino que estas cosas, distintas en principio, constituyen una sola entidad «política» que se contrapone a lo que queda más allá de ella.

22 *La visión de la Odisea*, pp. 199-200.

salvajes (los *ágrioi* son a la vez los *ou díkaioi*: 9.175). La desmesura es de conjunto. Así, los lotófagos pervierten las normas referidas a la alimentación;[23] en la isla de Eolo no se respetan los límites que impiden los enlaces entre parientes consanguíneos;[24] Polifemo no solo no practica la agricultura, tampoco observa las pautas que regulan las relaciones con los extranjeros; los lestrígones, si bien parecen tener reuniones, reciben a los extraños con máxima violencia, lo cual concuerda con su tamaño desproporcionado. En el bosque en el que los límites no han sido establecidos tampoco valen las normas de conducta que Odiseo da por supuestas. La investigación ha producido, precisamente por contraste, una definición de en qué consiste ser «hombre»: el que abre el bosque, el que rompe la espesura. Por lo demás, el relato que produce esta definición cumple en la Odisea una función de cierre similar a la destrucción del muro de los aqueos en la Ilíada (la puerta al «mundo» de los héroes se ha cerrado de forma definitiva). No en vano la clausura se negocia en las dos ocasiones en una conversación entre Zeus y Posidón (Il. 7.443-463, Od. 13.125-164), conversación que envuelve la cuestión de cómo determinadas prerrogativas mortales se cancelan en lo que así resulta ser la nueva y obvia situación.

En la medida en que construyen, trabajan y fundan –islas, campos, jardines–, los *anéres* habitan en una distancia frente al bosque por lo mismo que introducen y practican un conjunto de saberes. En la situación «cíclopes» no se había ganado esta

23 Ya en la Ilíada los alimentos tienen este mismo papel: la alteridad de los lugares remotos a los que alcanza la mirada distraída de Zeus se plasma en parte en los hábitos alimenticios de sus habitantes: Zeus ve, por un lado, a los comedores de leche; por otro, ve a los Ábioi (los sin-violencia), de quienes se dice que son «los más justos de los hombres» (13.1-6).

24 La *pólis* consiste ahí en un único *oîkos*, es decir, no hay un fuera del *oîkos*, por eso los hermanos se casan con las hermanas: si la familia es la única entidad «social», el incesto resulta forzoso. El aislamiento de los vientos excluye toda posibilidad de intercambio, rasgo que comparten tanto con los cíclopes como con los feacios.

distancia; la tierra daba frutos automáticamente, sin necesidad de trabajo alguno; al bosque nada se le oponía, lo cual excluía la posibilidad de reconocimiento –de ellos mismos entre sí, de los extranjeros, de los dioses olímpicos–. Visto así el problema, la distancia que Odiseo ha medido en su peregrinaje es a la vez la distancia que separa el bosque y la espesura del espacio habitado y habitable de los hombres. El país de los feacios, cuyo relato no es cosa de Odiseo, supone ya la presencia de una *pólis* fundada por quien quiso ganar distancia tanto frente a los hombres que comen pan como frente a los cíclopes desmedidos (6.4-8), así como presencia de campos y obras de hombres (259); por otro lado, una vez que Odiseo ha cumplido su tarea se aleja del centro urbano (*ásty*) y se va al campo (*agrós*), donde su padre tiene un jardín «bien fundado» o «bien cultivado» (24.226) en el que crecen diversas clases de árboles frutales gracias a los muchos trabajos y cuidados. Incluso los bosques de Ítaca no son *hýle* en absoluto, sino más bien un conjunto de altar, fuente y bosquecillo en cuya construcción (repárese en el participio de *tíkto* y en el verbo *poíese*) están implicadas ciertas figuras muy antiguas, entre ellas Ítaco mismo, conjunto que ahora es frecuentado por «ciudadanos» y «caminantes» (17.205-211; también el denominativo de *pólis*, *polízo* significa «construir, erigir, edificar»). Es el momento de que veamos un segundo aspecto de esos espacios anteriores al «desbrozar, construir, fundar, habitar», y que, por tanto, son más bien ausencia de espacios o no-espacios.

Al verse obligado a identificarse sin más demora, de entre los muchos personajes peligrosos con los que trabó conocimiento durante su peregrinaje, Odiseo selecciona dos nombres no de monstruos sino de diosas (9.29-32). Los espacios de bosque los habitan no solo personajes con distinta dieta, distinto aspecto y distinta morada (grutas, cuevas), sino también figuras que son «otras» que el «hombre» en tanto que este es mortal: figuras de lo que no muere; si bien aquí no se trata de dioses

cualesquiera, sino de figuras divinas menores que no pertenecen ni a la *pólis* ni al Olimpo. Circe y Calipso son ciertamente diosas; el poema las llama «ninfas» (la condición femenina no es irrelevante). En Hesíodo, las ninfas son diosas nacidas a la par que las altas montañas que Gea alumbra, montañas en las que tienen su morada, así como en los valles boscosos de los montes (*Teogonía*, 129-130). Por lo demás, las ninfas no son tanto figuras individualizadas como más bien un grupo genérico; o mejor, diversos grupos genéricos que se diferencian los unos de los otros por la relación de cada uno con ciertos espacios «naturales»: las ninfas de los árboles, las de los montes, las de las fuentes, las del mar: dríades, oréades, náyades, nereides.[25] Las ninfas son diosas epicóricas; los olímpicos rebasan los vínculos locales aun cuando puedan relacionarse de manera especial con lugares determinados.[26] A Circe la acompañan las ninfas que «nacieron de las fuentes y a partir de los bosquecillos, y de los ríos sagrados» (Od. 10.350-351). También el bosque es un elemento esencial para comprender qué o quién es Calipso, resultando decisivo el que la ruptura con la isla adopte la forma de una tala de su bosque y un ulterior trabajo constructivo –Odiseo es aquí el *hylotómos*: el leñador que tala los árboles para fabricar la balsa, árboles cuya especie selecciona con gran cuidado, pues la diversidad de la isla es notable–.

Los habitantes de esos espacios que quedan al margen de la vida de la *pólis* son ora monstruos, ora diosas que no forman parte del Olimpo. Los olímpicos tienen su sitio en los santuarios

25 Una manera de delimitar regiones en lo que nosotros llamamos el «entorno natural» es distinguir grupos de dioses. En relación con las ninfas, el hecho de que habiten cuevas las excluye del espacio político (la gruta de la ninfa, la madriguera del jabalí, el cubil del león, se oponen a la casa del hombre que cultiva el suelo, construye ciudades, etcétera).

26 Los olímpicos suponen un distanciamiento frente a los dioses locales en el mismo sentido en que la *pólis* implica distanciamiento frente a la casa por un lado y frente al bosque por otro.

y los templos de la *pólis*;[27] las ninfas pertenecen al bosque y la espesura; es más, el santuario y el templo podrían tener un significado problemático en relación con estas diosas (volveremos sobre esto). Los olímpicos necesitan la *pólis* porque necesitan al mortal (Hermes se queja de la enorme distancia que ha tenido que cubrir para llegar hasta Calipso; su isla no está cerca de ninguna *pólis*; donde no hay *pólis* no hay hombres; sin hombres, los sacrificios no se celebran; sin sacrificios, los dioses perecen: 5.100-102). Ahora bien, el tránsito de la *hýle* a la *pólis*, así como de los dioses innominados a las precisas figuras de los dioses olímpicos, ha roto algo; la mirada que investiga ha desencantado lo fascinante, lo enigmático, lo divino; la ruptura es crimen; el leñador, el carpintero, el navegante, el habitante de la *pólis* –todo eso es Odiseo– viola o destruye algo, si bien estamos ante esa violencia o destrucción sin la cual no habría saber, no habría conocimiento. Para ver el bosque como bosque hace falta un «fuera» del bosque; para iluminar el bosque hay que talar el bosque en alguna medida. Abrir la maleza, romper la espesura, es condición para que haya espacios claros, límites, marcas, caminos, todos ellos elementos necesarios para que uno sepa dónde está y qué es cada cosa. Un lugar en el que todavía no se han fijado los límites está cerrado –como el bosque–, es opaco –como la noche–, inaccesible –como el mar–, excluye el conocimiento. La tala –la herida, el corte, la separación– es requisito del conocimiento; la criminalidad, la transgresión y la ruptura son el presupuesto del saber (los espacios sin *érga* eran también los espacios sin *tékhne*).

27 Después de haber «arrastrado» el muro en torno a la *pólis*, Nausítoo no solo construye en el espacio así constituido casas para los hombres, también hace templos para los dioses (6.9-10). No se trata, por lo tanto, de una tarea meramente urbanística, pues esta comporta un problema, digamos, ontológico-fundamental: la operación del fundador pone en su sitio a los dioses y a los hombres. Nausítoo reparte además la tierra fuera de los muros, la cual queda así ordenada en distintos lotes de campos agrícolas.

Es común que en los estudios homéricos el poema de Gilgamesh[28] se ponga en relación con la Ilíada: Gilgamesh, como Aquiles, pierde a su amigo, lo cual desata un proceso de duelo y confrontación con la propia mortalidad –demacrado y devastado, Gilgamesh llora a su muerto como Aquiles llora al suyo: como un león que ha perdido sus crías–. Ahora bien, la figura de Enkidu presenta, en relación con la Odisea, un problema interesante. Enkidu pertenece al bosque, su vida transcurre en armonía con los animales, tiene una fuerza y una vitalidad desmesuradas. Su ingreso en la ciudad y su extrañamiento frente al bosque comportan no solo pérdida de armonía y repentina debilidad, también sellan su propia muerte: por su pertenencia original al bosque, Enkidu conoce el camino que conduce a la montaña de los cedros, conoce la morada del guardián del bosque, al que matan. La retribución, la venganza del bosque, es la muerte de Enkidu: el ya no meramente vivir, sino el vivir sabiendo de la muerte –ver el rostro que jamás nadie ve, oír la voz que jamás nadie oye–.

28 A. George, *The Epic of Gilgamesh*, London, 1999.

La virgen y el «arquegeta»

La ruptura con la *hýle* ha quedado vinculada con el saber y el reconocimiento, así como con la concepción griega del espacio «político». Examinemos cómo se presenta la constitución de este espacio leyendo una oda de Píndaro.

La novena oda pítica empieza diciendo aproximadamente así: «Quiero con las gracias, las de talle profundo, anunciando al vencedor pítico, con escudo de bronce, proclamar a Telesícrates varón feliz, [así como] corona de Cirene, conductora de caballos» (1-4). Lo primero que suena en la oda es una voz que quiere gritar en voz alta una victoria, lo cual significa que el cantor –o el coro– no se oculta a sí mismo en el decir, sino que se hace notar desde la primera palabra. Ahora bien, la información sobre el vencedor produce enseguida un desplazamiento: desde la victoria y el yo que la dice, el canto se desliza hacia el interior de un relato (aparecen verbos con marca de pretérito y terceras personas), lo cual resulta posible en la medida en que Cirene no es solo la *pólis* de la que procede Telesícrates, sino también, desde el verso 5, una mortal raptada por Apolo. Este modo de moverse

la oda de discurso a relato[29] es habitual en Píndaro: en *Kyránas/tán* el nombre propio es todavía discurso, mientras que el pronombre en acusativo ya es relato. *Kyránas/tán* es justo la bisagra que mueve el epinicio desde el «aquí y ahora» del discurso hacia el «allí y entonces» de un relato.

El pronombre *tán* introduce una especie de sumario de la historia que va a relatarse a continuación: «A esta [Cirene] el de pelo ondulante la raptó una vez de los valles resonantes al viento del Pelión, el hijo de Leto» (5-6). Mediante la partícula ilativa *te* la acción de raptar se despliega de esta forma: (a) «y transportó en carro dorado a la virgen agreste», (b) «allí donde la puso como floreciente señora de una tierra rica en rebaños y rica en fruto, para habitar la tercera raíz de tierra firme». El tramo siguiente (9-12) se centra en cierto paso intermedio en la acción así resumida, a saber, el momento en que Afrodita detiene el carro de Apolo y, acogiéndolo en Libia como *xénos*, prepara sus bodas con Cirene, que ahora es también «la hija de Hipseo, el de amplia fuerza», lo cual permite enganchar, mediante una oración de relativo, una presentación del propio Hipseo (es «rey» de los «insolentes lapitas»), así como una genealogía que en el fondo de Cirene (notemos el hundimiento temporal mediante la secuencia de partículas *poté-toutákis-pote*) descubre la presencia de ciertas divinidades preolímpicas: Hipseo es un «héroe de la

29 Mientras que el *épos* homérico es básicamente «relato», es decir, el dicente y su entorno desaparecen enseguida dejando paso a un decir en tercera persona, los poemas de Píndaro son básicamente «discurso», esto es, implican la presencia constante de las voces personales «yo/tú» («nosotros/vosotros»), así como los deícticos correspondientes a estas voces. A diferencia de lo que ocurre en los relatos, las voces personales ponen en juego una autorreferencia: en «quiero gritar» la instancia responsable del decir se hace presente a sí misma en el decir, cosa que no ocurre en «[él/ella] quiere gritar». Si los poemas que agrupamos convencionalmente bajo la categoría «lírica» (demasiado impresionista para producir precisión hermenéutica) son calificados a veces de «subjetivos», en contraposición a la llamada «objetividad épica», es porque en ellos los pronombres personales atraviesan todo el decir, cf. capítulo «Inciso sobre las odas».

segunda generación a partir de Océano», descendiente de un río y una náyade hija de Gea, lo cual, teniendo en cuenta el entorno geográfico en el que todo esto sucede –no se ha mencionado ciudad alguna, sino solamente valles y montañas–, tiene en efecto mucho que ver con que Cirene sea la «virgen agreste» que el epinicio ha dicho que es.

La presentación de Cirene se articula en dos partes, negativa y positiva, las dos caras de una misma moneda: *y ella por su parte no era amiga ni de los caminos que retornan sobre sí de los telares ni de los goces de las comidas con las compañeras domésticas, sino que peleando con dardos de bronce y con la espada destruía fieras salvajes.* Caracterizada así Cirene, la estrofa B enfoca cierto episodio singular: «La encontró una vez el de amplia aljaba cuando luchaba sola con un león enorme, sin armas, el que obra desde lejos, Apolo». Aquí empieza la acción propiamente dicha, la cual comporta una regresión respecto a los acontecimientos contenidos en el sumario.

Apolo descubre a Cirene haciendo eso que la convierte en una *parthénos agrotéra:* ocuparse de las fieras, cazar. Ahora bien, lo que Cirene hace –lucha con un león desarmada y sola– no es propiamente cazar, pues prescinde de los utensilios propios de los cazadores –cazar no es luchar cuerpo a cuerpo–. Cirene es una cazadora anómala, pero esta es la anomalía reveladora, además de resultar coherente con el rechazo de la domesticidad femenina previamente aludido (una mujer no caza, teje; interactúa no con fieras, sino con las demás mujeres de la casa). Se trata de la misma anomalía que en otra ocasión Píndaro atribuye a un jovencísimo Aquiles, quien, en el mismo espacio geográfico, caza sirviéndose únicamente de su fuerza: rehúsa los trucos y los ardides, los perros y las trampas con las que ordinariamente el cazador engaña y captura sus presas (N. 3.43-51). El cazador que prescinde de trampas y trucos constituye una rareza; la rareza subraya en ambos casos la desmesura del cazador, lo cual, en el

caso de Cirene, no es sino el reverso de su falta de consideración por las reglas de la conducta femenina en general.

Sigue un diálogo, el cual, tomando la forma de un decir prospectivo, quiebra la continuidad de lo que de otro modo habría sido un relato lineal. Primero se dice que Apolo llamó a Quirón fuera de su cueva; siguen las preguntas del dios y la respuesta de Quirón, quien no solo pronuncia el elogio del dios: *conoces de todas las cosas el final y todos los caminos, y cuántas la tierra primaverales hojas hace brotar, y cuántos en el mar y en los ríos granos de arena, y en las olas y en los flujos de vientos son arrastrados*; también descubre el porvenir de Cirene hasta tal punto que, cuando termina de hablar, ya todo ha sucedido: Cirene ha sido transportada por Apolo y ha concebido un hijo del dios. Quirón deviene así el narrador de un tránsito esencial: de la virgen a la madre, del bosque a la ciudad, de los montes de Tesalia a los jardines de Libia.

Porque se trata de decir el comienzo de una *pólis*, la bisagra nombre-pronombre, considerada antes desde un punto de vista solamente «formal», aparece ahora como un problema de contenido: en el fondo de la *pólis* se esconde algo indómito y salvaje; la *pólis* consiste en subyugar o sojuzgar eso salvaje. Ya hemos visto que Cirene es la hija de un lapita preeminente. Los lapitas residen en Tesalia, territorio en cierto modo marginal respecto al resto de regiones griegas; son, además, mortales cuya desmesura los aproxima a los centauros, criaturas monstruosas con las que están en perpetuo enfrentamiento, en perpetua tarea de diferenciación. De hecho, la segunda descripción de Cirene (la que hace Apolo mismo en 30-35) insiste en lo que hemos visto que era la otra cara de su rechazo de la domesticidad femenina: Apolo invita a Quirón a admirar el ímpetu y la gran potencia de la chica, su cabeza sin temblor y sus *phrénes* sin miedo, así como su corazón capaz de sobreponerse al esfuerzo y su fuerza ilimitada, cualidades que, sumadas al hecho de que resida en los escondites

sombríos del monte Pelión, aproximan a Cirene a los centauros (también los centauros habitan montañas; Apolo interroga precisamente a Quirón). Apolo admira en Cirene esa fuerza desbordante que los decires griegos han atribuido a las figuras que no conocen la *pólis* (cf. lo dicho sobre bosque y límite); la vitalidad inagotable de aquello y aquellos que la *pólis* deja atrás. El proyecto erótico de Apolo es pues, a la vez, un proyecto político. El dios que desposa a la virgen es el mismo que pone en marcha las empresas fundadoras: Apolo el *arkhegétes*, el guía y conductor, el que abre nuevas rutas y caminos, el instigador de los grandes viajes, de las «colonizaciones». La tierra en la que va a establecerse la *pólis* lleva así la impronta de los dioses olímpicos (también Odiseo obliga a las diosas del bosque a pasar por el Olimpo a través de ciertos juramentos). La criatura de fuerza ilimitada ha sido limitada, lo cual no es tanto constreñimiento como cumplimiento, o sea, acabamiento, compleción, perfección.

Como es sabido, el estado prenupcial de las mujeres implica una cierta exterioridad: las vírgenes no pertenecen ni a la *pólis* ni a la casa. La otra cara de esto es su relación con el espacio silvestre que habitan no los hombres sino las fieras. En relación con este estado, las bodas constituyen una suerte de yugo que controla o disciplina lo virgen femenino en el mismo sentido en que la brida controla o disciplina la incontrolada fuerza del caballo o el cultivo domestica una tierra que de otro modo sería selva pura (el varón se apropia de la virgen del mismo modo que la *pólis* se apropia de la tierra y el bosque; la apropiación hace que la virgen sea madre, y la selva un espacio cultivable y habitable). Apolo no se une con mujeres casadas sino con vírgenes porque con lo virgen se relaciona el propulsor de las actividades clarificadoras, limitantes, fundadoras (de caminos, recintos, altares, *póleis*). La iniciativa política y la iniciativa erótica son una y la misma; el dios que guía la empresa fundadora y el que toma posesión de Cirene son una y la misma figura; se trata de una sola conquista,

de un mismo «tomar posesión de». Es por esto que, tras la intervención de Apolo, Cirene ya no es más la virgen escondida en las montañas, sino, precisamente, el «comienzo de una *pólis*» (54). No en vano las bodas con Apolo comportan el establecimiento de Cirene en un lugar (recibirá de Libia una porción de tierra). Arrancándosela al bosque y la espesura, Apolo hace de Cirene un espacio en el que es posible instalarse y residir. ¿Quiénes? «La gente de la isla» que Apolo mismo reunirá en Cirene. No solo la insularidad del colectivo de colonizadores resulta relevante, sino también la condición de emigrantes, así como el propio viaje ultramarino. Antes de abordar esta última cuestión nos demoraremos un poco más en el papel de Apolo en las fundaciones.

En el contexto del viaje exploratorio en busca de un lugar donde construir su oráculo, Apolo se encuentra con espacios puros, vírgenes, intactos, así como con sus divinidades asociadas. *Siempre hay ya algo ahí cuando Apolo llega, a saber, el bosque y sus figuras.* De la Tebas original que el dios encuentra se dice que estaba cubierta por completo de *hýle*, pues no la habitaban todavía los mortales, ni había en ella sendas ni caminos (*Himno a Apolo*, 225-228). Apolo llega luego hasta Telfusa, que le ofrece resistencia: la fuente –la diosa– se opone al proyecto constructivo de Apolo –se enfada mucho cuando este pone en ella los cimientos de su templo, se preocupa por que la tranquilidad de su lugar resulte perturbada–, consiguiendo, al menos de entrada, mantener al dios lejos de su territorio. Ahora bien, cuando cae en cuenta del engaño, Apolo vuelve y toma represalias: *aquí también tendrá lugar mi fama, no solo la tuya.* Construye para sí un altar en un *álsos*, y oculta con rocas las corrientes sagradas de Telfusa, que no desaparecen, pero sí quedan «mutiladas» o «desfiguradas» (387).[30]

30 La superación no es completa, sino que se mantiene una dualidad: la parte visible del espacio corresponderá a Apolo, mientras que Telfusa misma no desaparece, sino que correrá bajo las rocas (382-385).

Al poner por primera vez su pie en Tebas y en Telfusa, Apolo inicia un proceso de aclaración de la *hýle*, lo cual no deja de ser un primer paso hacia la pérdida de esta: como proyecto de poner luz en la oscuridad, conocer lo desconocido y dominar lo indómito, los proyectos constructivos de Apolo implican la deformación o la mutilación o la perturbación de un elemento previo, de ahí que las fundaciones que emprende en las zonas de desierto y espesura sean a la vez heridas de la tierra tal y como era originalmente: politizar el bosque conlleva destrozarlo en alguna medida, lo cual resulta ser al mismo tiempo la ruina de lo divino que hay en él, y esto por lo mismo que la intervención erótica de Apolo no solo politizaba a Cirene, también mataba en ella a la virgen luchadora: poner la mano sobre Cirene es *arrancar la dulce hierba de los lechos* (P. 9.37; el verbo *keíro*, «cortar», por ejemplo árboles o cabellos, es próximo a *keraízo*, «devastar, destruir, abatir», el mismo verbo que en el verso 21 describía la matanza de las fieras), y aun cuando es cierto que esto se transforma o se suaviza de algún modo mediante la persuasión y la *aidós* de la boda recomendados por Quirón, no está claro que la violencia deje por ello de serlo.

Para hacer de Cirene el «comienzo de una *pólis*», para que se pueda en efecto arrancar o cosechar un fruto de Cirene (la hierba de los lechos), Apolo debe en cierto modo devastar a Cirene misma. Es por esto que después del encuentro erótico con Apolo ya no se habla más de la virgen salvaje, sino de la guardiana de una *pólis*. Visto así el asunto, la pregunta de Apolo «¿Acaso sería pío...?» (36) quizás no sea tan retórica como parece; quizás el dios esté en efecto cometiendo una impiedad poniendo su mano sobre la virgen jamás tocada, como impío era también el mutilar y deformar las corrientes sagradas de Telfusa, si bien de aquí salían los templos y los altares para los olímpicos. Quizá lo «pío» fuese dejar a Cirene tal como estaba. *Pero sin eso impío que el dios proyecta no sería posible fundar los templos ni los altares ni la* pólis

Fijémonos bien. Los proyectos de Apolo implican no solo entrar en contacto con divinidades preolímpicas, las diosas que ya están ahí cuando Apolo irrumpe, las ninfas del bosque y la espesura, sino también, en cierto modo, violentarlas y arruinarlas, por más que sin esta violencia no podría haber ni *pólis* ni olímpicos (la claridad olímpica se arranca a la no-conciencia o la no-mirada de los dioses locales; ellos, los olímpicos, son algo así como los ojos del paisaje). Se trata, pues, de proyectos terriblemente ambiguos, que hieren los espacios originales por lo mismo que los transforman en espacios «políticos». Estamos ante el problema de la ambivalencia del conocimiento, el dominio y la consiguiente pérdida de la «naturaleza», siendo justamente nuestro tiempo ese en el que la «naturaleza» en este sentido ni siquiera está ahí para ser perdida: si para el premoderno el navegar a través del océano, el abatir un árbol, el cultivar la tierra o el desviar el curso de un río son acciones que distinguen a los hombres de las bestias y, al mismo tiempo, son un conjunto de impiedades, para el moderno contemplar impiedad en estas acciones no sería sino superstición –ahí donde no hay nada sagrado tampoco puede haber impiedad alguna–.

Por lo demás, si *gámos* es una palabra clave en el relato sobre Cirene –también Afrodita aparece dos veces– no es simplemente porque Telesícrates vaya a casarse, sino porque el tema del relato es el origen de una *pólis,* y la *pólis* comporta, como el *gámos*, la disciplina de un elemento previo, la limitación de lo informe y lo desmedido. En este sentido, el *gámos* es una *teleutá:* un acabamiento, lo que hace que algo esté maduro y cumplido, lo que hace que una cosa sea la cosa que es (el genitivo es epexegético: Quirón anima a Apolo a cumplir la *teleutá* que consiste en la boda: 66). El relato de P. 9 se sitúa así en esa constelación de historias acerca de los enfrentamientos entre las figuras que desconocen la *pólis* –y con ella la medida, las reglas, la disciplina– y los representantes de la misma. Ya la ubicación en los montes de

Tesalia apunta hacia esos enfrentamientos (los descontrolados centauros interrumpen precisamente una boda); todo lo cual se enfatiza todavía mediante la alusión a las danaides de los versos 111-113, siendo las danaides figuras de la acérrima resistencia femenina a ese cumplimiento que son las bodas, cuyo castigo consiste justamente en tener que llevar a término esfuerzos vanos, inútiles, estériles; esfuerzos sin término, sin sentido; esfuerzos que no alcanzan nunca un final, un cumplimiento.[31]

Hemos encontrado cierta conceptuación femenina del espacio prepolítico –el bosque y la espesura–, así como la destrucción y mutilación de vírgenes y diosas periféricas a raíz de su encuentro con figuras masculinas. También vimos que el estatuto de la mujer casada, aun sin representación política, es en cierto modo un estatuto político –a diferencia de la *parthénos*, la *gyné* es una especie de exterioridad controlada–. Cuando lucha en las montañas de Tesalia, Cirene es todavía la virgen salvaje («salvaje» es explicativo de «virgen»), es decir, no ha sido sometida aún a ese control o disciplina que comportan las bodas, de ahí su emplazamiento en un espacio prepolítico –los montes de Pelión son el territorio inculto en el que viven las fieras; la caza de Cirene prescindía de las armas–. El relato de Píndaro hace que Apolo, olímpico asociado con las actividades «fundadoras» –introductorias de un *ktízein*–, ponga eso virgen bajo su control. El paso de virgen a novia de Apolo es pues el paso de un estado libre y salvaje a otro controlado y «politizado». Así, y en consonancia con lo que podemos llamar «el pensamiento cualificado antiguo» (nada es aquí gratuito, ni el género de las figuras ni el color de sus vestidos), en los relatos griegos acerca del nacimiento de ciudades, templos y saberes (todo eso que se nutre –de la destrucción– del bosque), lo femenino es categoría

31 Que la falta de límite es insubstancialidad (lo *atelés* es lo que no es, lo inconsistente) comparece en los castigos arquetípicos de aquellos que no supieron reconocer un *télos*: Sísifo, Ixión y otros.

vinculada esencialmente con el bosque y la «naturaleza» por lo mismo que los proyectos políticos son proyectos esencialmente masculinos. Sobre mujer y «naturaleza» la *pólis* produce un impacto ambiguo: la iluminación del bosque pasa por talar el bosque, de lo contrario el bosque no sería conocido en absoluto. Lo salvaje-femenino ha sido desarmado, reducido, controlado; lo que viene a ser a la vez: violado, intervenido, destrozado. Debemos, sin embargo, puntualizar lo siguiente.

La figura femenina no es aquí tanto víctima como poderosa resistencia; no es por de pronto la amenazada, sino más bien la que amenaza.[32] Y lo mismo sucede con eso que llamamos la naturaleza, que está lejos de ser ese ámbito amenazado por el hombre en que estamos acostumbrados a pensar. La «naturaleza» es aquí todavía *amenazadora*, tal como los dioses son todavía, y son, por tanto, terribles y amenazadores. Otra puntualización. Sería absurdo que nos quejásemos de que todo esto ha sido dicho desde una mirada androcéntrica, porque lo cierto es que, en este contexto, no hay otra mirada que la androcéntrica (en el sentido que las palabras *anér* y *anéres* han adquirido en esta exposición); lo contrario de la mirada androcéntrica sería aquí pura y simplemente la no-mirada: la naturaleza silenciosa, el bosque oscuro, una noche de selva sería lo que habría si pudiese haber algo de solo haber naturaleza, o sea, eso que estaría antes del haberse apartado una mirada.

Para fundar la ciudad se tiene que talar el bosque. Para construir el templo se tiene que destrozar en alguna medida la «naturaleza». La tala, la destrucción del bosque, es necesaria para las fundaciones. Ahora bien, aclarar el bosque es relevante no solo en la medida en que todavía hay un bosque que talar, iluminar y

32 Calipso retiene a Odiseo para hacerlo su esposo, mientras que la amenaza de Circe es doble: no solo sus drogas resultarían funestas sin el antídoto que Hermes proporciona, sino también su lecho, en el cual Odiseo podría perder nada más y nada menos que su «virilidad» (10.301, 341).

despejar, sino que *el bosque es todavía lo primero* –no los bosques sobre un claro único (que, por eso mismo, no sería un claro), sino los claros como islas en el bosque–. Y si la politización del bosque por parte de figuras masculinas consiste, según ciertos relatos, en tomar posesión de, o, incluso, en desfigurar y mutilar ciertas figuras femeninas, entonces no puede sorprendernos que también sean femeninas las figuras en cuyo campo de acción se incluye el hacer respetar ciertos límites, el poner cierto freno a la dinámica interna de los proyectos masculinos, así como a todas esas actividades que Odiseo echaba de menos en su peregrinaje.

Si Apolo preside las actividades que fundan *pólis*, su hermana gemela tiene su espacio más allá de los márgenes de la misma. Ártemis gobierna la actividad en los bosques remotos y en las inaccesibles espesuras, los cuales toma bajo su protección, así como las fieras salvajes que allí tienen su morada, especialmente las más vulnerables y desvalidas. Y así como Ártemis es diosa de eso que nosotros llamamos «conservación», esto es, de la (todavía) irreductibilidad del bosque y la espesura, el pensamiento griego antiguo ha encarnado algunas veces la resistencia a los proyectos políticos en figuras femeninas, tanto mortales como inmortales. No hay pues *pólis* sola, sino la contraposición *pólis-hýle*. No solamente Apolo el *arkhegétes*, también Ártemis la «pura», la «virgen *agrotéra*». El bosque cerrado, la espesura no hollada, así como la resistencia interna que este elemento opone a los proyectos «políticos» de Apolo: todo eso es Ártemis (el bosque *virgen-puro* es el bosque de la *virgen-pura*).

A algún lector contemporáneo podría quizá chocarle el hecho de que la diosa que vela por la buena salud del bosque sea ella misma una diosa cazadora; que la figura que protege las criaturas más vulnerables y desvalidas presida al mismo tiempo las operaciones cinegéticas de los mortales. Para el griego no hay contradicción: los cazadores son los que saben moverse bien a través de ese espacio nocturno que es la *hýle*. Por otro lado,

Ártemis protege las criaturas del bosque en la medida en que hace respetar las reglas por cuya observancia el buen cazador se distingue del mal cazador y este último es castigado. No prohíbe la caza, sino que prohíbe aquello que no sería caza, sino matanza indiscriminada. Esto entronca con lo dicho a propósito de esa resistencia, freno o aviso frente al peligro de la politización, con todo lo que esta significa. Aplastando a los malos cazadores (los no-cazadores, los cazadores desmedidos), Ártemis mantiene en pie el criterio –qué animales está permitido abatir y cuáles deben preservarse–, de manera que respetarla como diosa es lo mismo que respetar los límites que ella hace respetar. Mientras estemos en Grecia, todavía habrá un orden que los dioses respetan y hacen respetar. Orden, es decir, a cada cosa su lugar, a cada cosa su trato, lo cual explica que, en efecto, el arte o el saber o la destreza del *theratér* griego no sea en absoluto equiparable a una «técnica» en nuestro sentido (la técnica es para nosotros, por definición, desenfrenada, mientras que aquí –lo estamos viendo– hay un marco que limita y frena).

Ártemis fulmina a Orión, el cazador que no supo encontrar un final en su persecución de fieras; por lo que la empresa de los aqueos tiene de disolución de los límites –por tanto: impiedad, *asébeia*–, Agamenón ha quedado enemistado con lo divino, enemistad que se expresa en varios lugares del *corpus* griego mediante la figura del que ha cazado una criatura del bosque sin orden ni discernimiento; el mar y el bosque se vengan de Odiseo, que los ha dañado irreparablemente, es decir, los ha descubierto y explorado en profundidad. El buen cazador mata no de cualquier manera, sino según ciertas reglas; debe observar un conjunto de normas y prohibiciones: hacer lo que se puede/debe y no hacer lo que no se puede/debe. Y en la medida en que estas normas las hace respetar un dios, el asunto queda en las antípodas de lo que para nosotros sería una cuestión «ética» (ni «ecológica» ni de ningún tipo), pues esta última implica que los

criterios no proceden de la cosa ni los hace valer ningún dios. Cuando de lo óntico se asuma hasta el final la desdivinización, entonces sí tendrá validez una esfera aparte que contenga algo así como los criterios normativos, los cuales ya no proceden de las propias cosas, sino de algún otro lugar. El freno, el límite, el criterio, ¿está en la cosa o está en nosotros? Volveremos sobre esto.

La isla, el templo y la *pólis*

El ritmo de un relato depende de cómo se narren los acontecimientos. En Homero el ritmo es lento, entre otras cosas, por la abundancia de los diálogos, momentos en los que el tiempo narrado coincide con el tiempo de la narración, así como de las descripciones, en las que el tiempo de la narración no siempre tiene un tiempo narrado correspondiente: en la historia no pasa nada, no hay acontecimiento –al tiempo del relato le corresponde un acontecer cero–. El tipo de composición que es una oda de Píndaro motiva que los relatos que incluye sean breves y rápidos, por lo que, más que relatos en sentido estricto, lo que encontramos son alusiones, evocaciones y sumarios de relatos, o bien relatos rotos, interrumpidos y abandonados. En los relatos de los epinicios no se observa apenas esa claridad descriptiva característica del *épos*; no se tiene la impresión de «estar viendo» los acontecimientos que los manuales de retórica llamaron *enárgeia*, la cual depende en gran medida del uso de las escenas y los diálogos, así como de la continuidad argumental, la parsimonia narrativa y el detallismo descriptivo. Más que ante auténticos relatos, el sumario, la abreviatura y la alusión pindáricas nos ponen ante algo así como una secuencia de fragmentos que no generan auténtica *enárgeia*.

Pues bien, entre los epinicios se cuentan algunos cuyo relato está más elaborado en el sentido épico de la palabra. P. 4 es a este respecto excepcional, tanto por su extensión como por

el uso que hace de los diálogos, los catálogos y otros recursos característicos del *épos*. Esta oda incluye dos grandes secciones narrativas.[33] La segunda sección (70-262) cubre acontecimientos anteriores a la primera (13-56): si en esta se dice esencialmente un solo acontecimiento –la profecía pronunciada por Medea en el retorno de los argonautas–, la segunda sección cuenta los acontecimientos en secuencia más o menos cronológica, desde el origen de la empresa hasta el retorno. Comentemos algunos aspectos de la primera sección.

De nuevo un comienzo discursivo –el coro pide a la musa que se coloque junto a un hombre en particular– deja paso enseguida a un relato. La bisagra que desplaza el canto hacia un relato no es esta vez un pronombre personal, sino un adverbio de lugar: Delfos, en cuyos juegos ha vencido Arcesilao (o su familia), es también el lugar donde «una vez» la sacerdotisa de Apolo emitió su oráculo en relación con la fundación de Libia. Lo que la pitia revela es la condición de *oikistér* de Bato, quien, diecisiete generaciones más tarde, recupera o resucita la palabra que Medea «exhaló» una vez en su paso ante Tera. Este segundo *pote* implica una regresión temporal enorme, que se nota en la identidad misma del auditorio al que Medea se dirige: nada más y nada menos que «los insolentes hijos de mortales y dioses», los «navegantes semidivinos del guerrero Jasón» (12-13). Mediante el oráculo délfico, el canto ha llegado al oráculo de Medea, retrotrayéndose así al tiempo de los semidioses.[34]

Quirón descubría el proyecto apolíneo de trasladar a Cirene «sobre» o «más allá» del mar (P. 9.52). Cruzar el mar implicaba una doble distancia: primero, la distancia que media entre Tesalia y Libia; segundo, la distancia entre lo preolímpico y lo olímpico

33 Hablamos de dos secciones debido a la interrupción del decir narrativo que produce la alocución a Aristóteles-Bato en los versos 59-67.

34 El discurso de Medea retoma lo que «una vez» el argonauta Eufemo escuchó decir a Tritón: tercer retroceso mediante *pote* y tercer discurso oracular.

–llegan al «jardín de Zeus»: el dominio de la ninfa indómita es continuo con el domino de la tierra agreste–. En tanto que territorio de una *pólis*, Cirene implica respecto a los montes de Tesalia el mismo apartamiento que las figuras de los olímpicos implican en relación con la generación de dioses que los antecede. Por otro lado, la condición de *arkhépolis* quedó vinculada con la reunión de cierto grupo de gente, no cualquier gente, sino la gente de la isla. La pregunta ahora es: ¿por qué Apolo reúne en Cirene precisamente gentes «insulares»?

Las islas no son ni propiamente mar ni propiamente tierra: la isla es tierra, sí, pero tierra sin raíces, rodeada de mar por todas partes, situada –perdida– en la distancia. Pues bien, la profecía de Medea gravita en torno al desarraigo y la desnaturalización que impulsan el proyecto *pólis*.[35] Todavía no sabemos por qué, pero en cierto momento del retorno Medea se expresa más o menos así: «Digo, en efecto, que a partir de esta tierra que va errante en el mar la hija de Epafo (sc. Libia) se plantará algún día como raíz de ciudades» (14-15). El deíctico podría ser ambiguo: «esta tierra que yerra en el mar» puede referirse tanto al terrón derramado como a la isla ante la que se derrama; decisivo en todo caso es que la *pólis* no se origine en tierra alguna con raíz (por sí misma Libia no podría nunca dar lugar a una *pólis* griega): no es la tierra continental la que genera la *pólis*, sino la tierra que va errante por el mar, la tierra que no es tierra, la tierra sin raíces. El don no se ha perdido. El terrón extraviado, extraviado precisamente ante una isla, se convertirá –así lo dice Medea– en la «semilla indestructible» de Cirene.

La pérdida del terrón en el paso de la nave ante la isla de Tera es el acontecimiento decisivo, el que motiva el discurso

35 Hablamos de la *pólis* como un proyecto en tanto que esta es ante todo algo por lo que se lucha, una apuesta observable en realidades que, no obstante, varían mucho según el lugar y el momento. Se trata en todo caso de eso que empieza con la apertura de un espacio vacío «en el medio», la escritura y publicidad de las «leyes», la construcción de templos, etcétera.

que Medea dirige a los argonautas, cuyo descuido no es (no al menos en la lúcida mirada de Medea) ni un mero error ni un simple accidente, o, en todo caso, es el error y el accidente sin los cuales la *pólis* no sería posible –en *haliplákton gâs* está contenido tanto el errar como el error; también *prín hóras* sugiere una equivocación–. Por otro lado, si bien la entrega del terrón al extranjero podría interpretarse como una pretensión de autoctonía, lo cierto es que el don no solo se desgarra del suelo al que originalmente pertenece, sino que se pierde en el mar de una vez por todas. Lo decisivo es la naturaleza misma del don: arrancado del suelo de Libia y derramado en el mar ante Tera, el regalo de Tritón –un ser anfibio: el lago, como la isla, no es tierra ni es mar– hace de esta isla la «madre» de ciudades, pues será desde la isla, no desde el continente (el Peloponeso donde Eufemo tiene su morada), que, habiendo pasado antes por Delfos, parta Bato como *oikistér* de Cirene.

Para contener la *pólis* la tierra tiene que hacerse isla: *tiene que viajar, extraviarse, extrañarse, trasplantarse, alejarse, romperse, irse*. La *pólis* misma tiene el carácter de una *apoikía*: la casa lejos de la casa, el hogar de los que han perdido el hogar.[36] El derrame del terrón cumple así la misma función que en P. 9 cumplía el traslado ultramarino de Cirene, donde Apolo reúne, y no por casualidad, gentes que llegan no desde la tierra firme sino desde la isla: la distancia, la lejanía, el desarraigo. En conexión con esto último las palabras de Medea no solo han sido analépticas (el decir de Tritón cobra sentido justo en este momento),

36 Tera, la *matrópolis*, es ella misma una *apoikía*, esto es, el resultado de haber roto con el lugar de origen. Aquí se instalan emigrantes que han ganado distancia respeto al continente, la misma distancia expresada en el verbo *apoikéo* (258): el no-estar-ya-en-casa, el haberse-apartado-del-hogar. Por lo demás, Medea es la extranjera que ha perdido la «vergüenza» (la *aidós*) hacia sus parientes y se ha, por así decir, helenizado a través de un conjuro de amor (cf. el deseo de Grecia que arde en sus *phrénes*: 218-219). También Jasón llega como un extraño a esa tierra de la que, sin embargo, es oriundo. Y también *éros*, el desarraigo, está en el fondo de esa otra gran expedición que es la guerra contra Troya.

sino también prolépticas (si bien la prolepsis resulta ser en la oda una analepsis interna): Medea se refiere al momento en que Delfos descubre en Bato al fundador de Cirene, con lo cual, si sus palabras forman parte del discurso de la pitia, estaríamos ante un complejo modo de autorreferencia.

El origen de Cirene no está en el continente sino en la isla; su fundador no es un nativo sino un extranjero. También los habitantes de Cirene están marcados por el desarraigo: se trata no de hombres autóctonos, sino de emigrantes y extranjeros, navegantes que han dejado el mar atrás («cambiando delfines por caballos y remos por riendas»: 17-18). En relación con la superación de la autoctonía, no deja de ser relevante la conexión que en la oda tienen dos acontecimientos. Independientemente de cómo tengamos que representarnos esta conexión, lo cierto es que el nacimiento de Cirene se relaciona con el intercambio de los navegantes con las mujeres lemnias al que Medea alude en último lugar. Después de Tera, los argonautas llegan a Lemnos, de donde, habiendo vuelto a Tera desde Lacedemonia, procede en última instancia Bato, cuya ascendencia se remonta a la unión de Eufemo con una de las lemnias.

Tenemos así, por un lado, la colonización de Cirene por isleños; por otro, el nacimiento de Bato, en cuyo fondo se oculta una hibridación que comporta para el linaje lo mismo –rotura de los vínculos, extrañamiento– que la isla comporta para la tierra (las lemnias son para los argonautas «extranjeras»: 50). Las lemnias son mujeres anormalmente enemigas de los hombres («asesinas de varones»: 252), lo cual nos pone ante dos cuestiones ya comentadas: primero, la necesaria mediación con lo femenino (sin Medea, Jasón no podría superar las tareas sin esperanza; las lemnias son eso mediante lo cual la estirpe de Eufemo tiene un futuro en perspectiva); segundo, el problema de mujeres que no son propiamente mujeres antes de su encuentro e intercambio con varones.

La expedición de los argonautas constituye asimismo el trasfondo adecuado del relato de la fundación de Cirene por lo que tiene de ruptura con las dimensiones habituales. Concluyendo el así llamado «catálogo de los argonautas», los versos 184-187 aclaran el origen de esta peligrosa expedición a partir de un «deseo» o «anhelo» que en los hijos de los dioses ha encendido Hera. Lo importante de este «deseo» o «anhelo» es que por su causa uno rompe con la vida segura y satisfecha del que se queda en casa («junto a la madre») y no se expone nunca a nada (la vida fácil pero insubstancial; la vida que simplemente pasa; la vida desperdiciada y desconocida) a cambio de algo que no se deja decir con exactitud –¿qué se echa en falta?, ¿qué se busca exactamente? ¿El mar?, ¿lo desconocido?–,[37] pero que, en todo caso, implica confrontar la muerte. Por lo demás, si el deseo arde en los héroes reunidos en torno a Jasón es porque ya estaba ahí el material inflamable requerido: el ánimo de lucha, la espléndida energía, el coraje, la audacia, el atrevimiento, el ardor de la juventud. Los olímpicos empujan de nuevo el camino desarraigante,[38] que es a la vez el camino en que sale a la luz la *aretá*: la excelencia, el talento, la perfección, así como eso que hace que el mortal ponga todo su esfuerzo en lograr algo grande que perdure, algo digno de admiración. Es más, la *aretá* no solo comporta asumir el riesgo y la posible muerte, sino que ella misma es, si no el único, sí el mejor o el más bello remedio contra la muerte: el *phármakon* consiste en la propia *aretá*; la cura de la muerte no es sino la conciencia de la muerte, conciencia sin la cual no sería posible el coraje que produce la hazaña, lo que merece admiración.

37 Responder el vellocino no aclara nada, pues ¿qué es en el fondo ese vellón todo de oro?, ¿en qué radica su importancia? Lo mismo ocurre con el segundo pretexto para el viaje (recuperar la *psykhé* de Frixo). Sea como sea, estos motivos cumplen quizá una única función: expresar la naturaleza inaudita del viaje, lo monstruoso de la empresa de los argonautas.

38 *La visión de la Odisea*, pp. 251-255.

P. 5 consiste casi toda ella en las palabras que el coro dirige a Arcesilao IV de Cirene[39] exponiendo las razones por las cuales es, desde todo punto de vista, un hombre «feliz», «felicidad» que el coro conecta con su victoria en los juegos píticos, así como con su condición de *basileús*, implicando esto último una relación especial con el fundador de la *pólis*. Acerca de Bato el canto dice lo esencial esbozando una cierta imagen, a saber: la confrontación entre los leones de Libia y no tanto Bato mismo como más bien la lengua griega que este lleva consigo a Cirene. Esto quizá sea importante.

Por un lado, la «lengua ultramarina» (*glôssa hyperpontía*: 59) es aquella que ha recorrido una distancia –en ella están el desarraigo, la lejanía, la pérdida de la morada–; por otro, es la propia lengua lo que espanta a los leones autóctonos, superando tanto lo agreste como lo bárbaro –lo no-griego– del lugar, que deviene así un espacio en el que es posible habitar –un espacio dominado por las fieras no es morada para el hombre–. Ahora bien, esta lengua «fundadora» está marcada por un defecto o una anomalía: quien transporta la lengua es justo el que carece de ella (Bato viaja a Delfos buscando recompensa por su tartamudez: P. 4.63), lo cual nos confronta una vez más con la distancia que descubre, el defecto que capacita para las empresas especiales.

La *pólis* nace de un olvido y un rapto, de una ilicitud y una anomalía, de algo aberrante y monstruoso, siendo Apolo el que pone esto aberrante en su lugar. La no-lengua de Bato es, en cuanto este llega a Libia, la lengua helena y helenizadora, la lengua que funda la *pólis*, comunidad marcada por esa ruptura y desnaturalización que ya hemos comentado (nótese la importancia que tiene el hecho de que lo que podemos llamar «identidad griega» se resuma no en una u otra vinculación étnica, sino en el hablar una misma lengua). En P. 5 la helenización de Libia se relaciona

39 Se supone que P. 4 y P. 5 celebran la misma victoria en los juegos píticos.

además con la introducción de ciertas destrezas o saberes vinculados con Apolo: la medicina, la música y la mántica (63-69). Hay continuidad entre la empresa que funda la *pólis* y el problema del saber, y si Bato no es expresamente caracterizado como sabio, las operaciones que el canto le atribuye son ciertamente operaciones de saber. Expliquemos esto.

Una vez que Bato ya se ha abierto camino a través del mar (*anoígo* es romper, separar y abrir, por ejemplo una puerta), el epinicio le atribuye ciertas operaciones que solo para el lector moderno son operaciones distintas: operaciones «urbanísticas» –demarca ciertos espacios, pavimenta un camino–, y operaciones «religiosas» –tanto los espacios como el camino pertenecen a los dioses–. En origen, las dos operaciones no son sino una sola: poner el espacio «público», el espacio vacío en el medio de la *pólis,* y construir ahí los santuarios de los dioses son una y la misma operación.

Primero se anota que Bato fundó «recintos mayores de [para] los dioses» (89). Ya hemos visto que el verbo griego que traducimos convencionalmente por «fundar» menciona el desbrozar, el desmontar y el cultivar (*lichten, urbar machen*), así como el residir y el habitar (los *periktíones* son los que viven en torno, los vecinos). Añadamos ahora lo siguiente. Aquello que ha sido objeto de *ktízein* adquiere la condición de «hecho» o «producido»; lo que el lugar fuese en bruto, originalmente, es pura ausencia o negatividad (espacio *áktitos*: desierto y sin cultivo); el *ktízein* implica pues un *poieîn*: el «hacer» con esfuerzo y destreza, «hacer» en el sentido en que un carpintero «hace» una mesa a partir de un árbol. Algo que se «hace» a sí mismo no es algo «fundado» en sentido estricto, de ahí el adjetivo *autóktitos* referido a grutas naturales: la palabra indica que, si bien las grutas parecen haber sido producidas por un artesano, o sea, si bien parecen los resultados de un *poieîn*, en realidad son creaciones espontáneas –la naturaleza hace que algo nazca, pero no lo funda

ni lo construye–. Por otra parte, si, como vimos, el habitar del *anér* presupone que ha tenido ya lugar un *ktízein*, siendo *ktízein* una forma de *poieîn*, entonces el «hombre» es el que «habita» «poéticamente»: habita habiendo puesto en marcha un *ktízein-poieîn*. Antes de esto no hay posibilidad alguna de habitar, pues no hay pura y simplemente espacios en los que habitar; «espacio» es justo lo que resulta de la operación del *ktístor* o *ktistés* (el que aclara, desbroza, construye, funda), que, por eso mismo, es quien pro-duce los espacios y los recintos aptos tanto para el habitar de los hombres como para el habitar de los dioses. Consideremos ahora la constelación de verbos que en O. 10.25-55 describen la fundación de Olimpia.

Se dice que Heracles «fundó» el espacio para las competiciones –el *agón*– junto a la tumba de Pélope; después se menciona el *álsos* que «marcó midiendo» para Zeus. El verbo *stathmáo* significa «medir» con el matiz de definir y delimitar (la *státhme* es un utensilio para dar con la medida; un *stathmós* es un redil o un cercado); el *álsos* (no solo el bosquecillo, sino cualquier recinto dedicado a los dioses) resulta de la operación de medir un área marcando su perímetro –el Altis es el recinto resultante de la medición de Heracles–, área que queda así separada o circunscrita en o como un espacio «claro» o «limpio».

Heracles aparece con frecuencia en Píndaro en calidad de personaje audaz y desmesurado que, al mismo tiempo, pone o establece la medida. La violencia de Heracles no es sino la violencia que el fundador necesita para desbrozar la maleza y el carpintero para vencer la resistencia del árbol; la violencia de Heracles tiene lugar no por mor de la violencia misma, sino, por el contrario, por mor del orden, la norma y el estatuto (*díke, nómos*, etcétera). Porque obliga a reconocer orden y estatuto, Heracles es el domador de lo salvaje, el especialista en fijar límites y encontrar medidas. Los trabajos «civilizadores» son, en realidad, trabajos ontológicos fundamentales: Heracles es el «geómetra»,

el que toma la medida de una tierra originalmente sin medida –como el mar, la tierra es *apeírona*–. A la vez, llevando a cabo estas operaciones en Olimpia Heracles trae «aquí» un poco del paraíso de «allá» –eso que les falta siempre a los mortales–. O. 3 relata cómo Heracles, embarcado ya en el proyecto de fundar Olimpia, recuerda los árboles vistos una vez durante su estancia con los lejanísimos hiperbóreos; allá vuelve entonces Heracles, a la extrema lejanía, de donde trae los árboles que protegerán Olimpia, espacio antes «vacío» o «desnudo», inhabitable para el hombre por su excesiva exposición a la violencia de la luz solar. Heracles hace eso que Heidegger llama «das Fügen»:[40] abrir o liberar no espacios cualesquiera –pastos o cultivos–, sino ese espacio donde el cielo y la tierra, los mortales y los inmortales, se reúnen de algún modo los unos con los otros (ahí acontece eso queHeidegger llama *das Geviert*). En este sentido, el *ktízein* de Heracles no es solamente esa operación mediante la cual el bosque se aclara y los espacios de los hombres quedan constituidos; es también la operación por la que los hombres dan morada y reconocen a los dioses.

En O. 10 la Olimpia que precede a la llegada de Heracles es asimismo una tierra baldía, un lugar desierto, anegado de nieve y carente de nombre; las operaciones fundadoras de Heracles inauguran un tiempo inédito, crean un espacio nuevo, con la peculiaridad de que este espacio no es espacio ordinario, sino ese especialísimo espacio en el que, en cierto modo, se concentra todo: Olimpia está separada de todos pero es accesible a todos; no está ligada con ninguna comunidad determinada, pero, por lo mismo, está abierta a todas, las recibe a todas y las beneficia a todas. Luego añadiremos algo más sobre esta cuestión; por el momento, todo esto, interesante en sí mismo, nos ayuda a comprender un poco mejor qué tipo de operación es esa por la cual

40 «Wohnen – Bauen – Denken», en *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart, 1997.

Cirene pasa de tierra bárbara a *pólis* griega o, lo que es lo mismo, en qué consiste exactamente la *ktísis* que pone en marcha Bato. También esta comporta un hacer «recintos», no recintos cualesquiera, sino los recintos «de los dioses»; y también ella está afectada por una ambigüedad, tal como exponemos en lo que sigue.

Acabamos de sugerir que el fundador es un *poietés*; a la vez, los recintos que este «hace» son el resultado de la operación de medir y dividir, cortar y demarcar (*témnein*, de donde *témenos*: recinto, precinto; Olimpia es un *témenos*: O. 10.76). El fundador aparece así como un especialista en cortes y medidas, límites y divisiones. Debemos precisar varias cosas.

Primero: cortar, medir y dividir son para el griego antiguo operaciones de conocimiento; segundo: lo que se reconoce en el cortar son las divisiones esenciales de la cosa. Ahora bien, en la noción de divisiones esenciales de la cosa se encierra un problema hermenéutico en la medida en que para nosotros, intérpretes modernos, las divisiones son en el fondo siempre accidentales y los limites arbitrarios –lo obvio no es para nosotros la esencialidad, sino la indiferencia de las delimitaciones–. Que entre los griegos esto no es inicialmente así tiene en efecto que ver con que los recintos sean «de los dioses», y en esto justamente radica el problema: si «fundar» comporta delimitar espacios y reconocer distancias, siendo esta operación conocimiento, el que «funda» los recintos de los dioses está haciendo eso tan atrevido y problemático como es adjudicar a los dioses su sitio y fijar su número (las operaciones de Heracles dan presencia a los doce dioses: O. 10.49). Esto es lo que hay en el fondo de la dimensión «sagrada» de la organización y el reparto del espacio «político» que P. 5 atribuye a Bato, organización y reparto que debemos comprender también en el sentido siguiente: el fundador no «consagra» los lugares, los lugares son ya «sagrados» en sí mismos[41]

41 Porque hay lugares de suyo sagrados, el templo no puede estar en cualquier parte: es el lugar el que «consagra» el templo, no el templo el lugar.

–los límites son de la cosa, cada cosa tiene su dios; por eso no se trata de imposición sino de reconocimiento, y por eso los recintos son «mayores», o sea, siempre ya hay algo ahí previamente–.

Así pues, lo que hace el fundador no es imponer su propio criterio, ni acomodarse a un criterio «religioso» extrínseco, sino hacer aparecer los límites y las distancias esenciales, descubrir las divisiones que hay de suyo, hacer brillar en un espacio los dioses de un cierto lugar (de ahí que su «medir» no sea en ningún modo cuantitativo). Es por esto que en las presuntas «decisiones» del fundador respecto a dónde va cada cosa –dónde deben demarcarse los recintos, erigirse los altares, abrirse las vías– lo que está en verdad en juego no es tanto decisión como conocimiento: el reconocimiento de ciertas distancias que, siendo esenciales en el sentido dicho, dan relevancia nada menos que a los dioses. Y si el reconocimiento es a la vez, como siempre, pérdida (se lo dice porque se pierde y se pierde porque se lo dice), la pérdida la observamos en este caso en dos aspectos del fenómeno que estamos considerando: el *álsos* o el *témenos* relevante, el *lucus* (luz, claro, *Lichtung*), el santuario, el espacio «sagrado».

Los recintos, porque reconocen lo sagrado de un lugar, a la vez problematizan los límites de lo sagrado mismo: una vez que se ha delimitado el precinto –el espacio– para los dioses, empieza a no estar del todo claro que «lo de fuera» tenga ya algo que ver con los dioses, ni que, por tanto, tenga que ser preservado o custodiado de algún modo (madera que no se puede talar, hierba que no se puede arrancar). Ahora bien, solo se preserva o se protege lo que está en trance de desaparición. En este sentido, el propio fenómeno «recinto sagrado» comporta, en tanto que resultado de la fundación, es decir, del reconocer de manera expresa los límites y las distancias esenciales, la relativización de esos mismos límites y esas mismas distancias, preparando así el momento en el que ya será puro capricho decir que «de aquí hasta aquí» el espacio es de los dioses. Al emplazar los dioses en un espacio

determinado, al reconocer en un espacio lo sagrado de un lugar, empieza a hacerse oír la pregunta –la duda– por dónde están los dioses, dónde están los límites. Al demarcar los recintos «sagrados», a la vez se abre el camino hacia la desacralización, pues pasa a ser arbitrario decir que aquí están los dioses, y allí, en cambio, no están (si el dios está en el templo, quizá ya no se encuentre en todas partes). El fenómeno *álsos* muestra así una doble cara: por un lado, reconoce y da presencia al dios que *ya está ahí, en todas partes* –los recintos «mayores», los lugares de suyo sagrados, lo divino antecedente, el «todo está lleno de dioses»–; por otro, la concreción de lo divino de o en determinados lugares (el saber dónde están y dónde moran los dioses) no es sino la insolencia que pone en marcha –paralelamente a lo que ocurre con la tematización de las figuras de los dioses en el *épos*, en lugar de la simple, pero quizá cauta, innominación– el proceso de desdivinización: la demarcación de un espacio «sagrado» (mediante muros o piedras) constituye a la vez un espacio «profano», espacio que, en principio, estaría disponible sin límite absoluto (por eso es en el seno de la propia *pólis*, proyecto que incluye el reconocimiento y la tematización de los dioses, donde estos perecen y se pierden).

La segunda operación que P. 5 atribuye a Bato, a saber, el poner un camino para las fiestas de Apolo, nos confronta con el mismo problema. El camino resulta de la operación de «cortar» (cf. *euthýtomos*: 90); a la vez, el camino que «corta» Bato es un camino «sagrado». Ya hemos sugerido los problemas de interpretación que esto supone para el lector moderno: producir los recintos de los dioses significa que todavía hay dioses, todavía hay lugares «sagrados», o sea, límites y distancias esenciales –no aún *el* espacio, único, homogéneo y descualificado, sino el espacio finito y cualificado, el lugar que tiene (cada uno) su dios–. Ahora bien, estos dioses ubicados y reconocidos explícitamente en la demarcación de espacios (el *lugar* se vuelve *espacio*) han emprendido ya la fuga (relativización de los límites por

el hecho mismo de establecerlos). Por lo demás, las operaciones que dan morada a los dioses son esencialmente las mismas que inauguran los espacios «públicos»:[42] midiendo el Altis de Zeus, Heracles funda Olimpia, la «fiesta en la que muchos se reúnen», un espacio «común» (O. 6.69, O. 3.17-18). También los *álsea* que Bato funda en Cirene son variaciones o extensiones del área vacía en el medio que define la *pólis*. No en vano una vez muerto Bato permanece en la *agorá*, no como emblema de un clan o una familia, sino –y esto es importante– como «héroe» *laosebés*, es decir, como figura reconocida por la gente en su conjunto, por todos los miembros de la *pólis* (P. 5.95).

Parece que hemos encontrado una paradoja, pues, por un lado, el fundador «hace» cosas tan decisivas como la *agorá*, las vías públicas y los recintos de los dioses, mientras que, por otro, este «hacer» es el resultado de un error. A este respecto ya la Odisea dice lo esencial: Tiresias será para Odiseo eso que Apolo es para Bato, así como para los criminales que fundan *pólis* en general. De ahí que sus instrucciones resulten pertinentes solo cuando Odiseo es ya un asesino en fuga y sin morada. Aquel cuyo crimen lo ha apartado de todo, aquel que se ha quedado fuera de las rutas y las conexiones habituales, no solo es capaz de resolver el enigma, también hace eso tan problemático como es dar reconocimiento al dios. Dejando atrás Ítaca y caminando tierra adentro, Odiseo extenderá la fama de Posidón, quedando también en perspectiva el que, al retornar de nuevo a casa (no ya desde el mar sino desde la tierra), dedique sacrificios a los inmortales, uno por uno y con todo cuidado (Od. 23.276-281).

Asimismo, lo primero que hacen los argonautas en el contexto de su navegación es colocar un *témenos* –un recinto– en el

42 El arranque de la *pólis* coincide con la proliferación de templos y santuarios, así como de las ofrendas y los gastos públicos asociados, los cuales, cuando se trata de santuarios «panhelénicos», suponen a la vez un llevar cada *pólis* particular a ese espacio o nivel común a todas las *póleis*.

que se pone la cavidad nueva, recién fundada o construida (*néoktiston*) de un altar, ambas cosas para Posidón, dios al que su expedición tal vez haya cuestionado o injuriado de algún modo (P. 4.204-206). Y porque la operación de fundar un altar implica el haberse abierto ya el camino para un asentamiento de mortales, la expedición en su conjunto aparece bajo el signo de las fundaciones más allá del problema «Cirene». Lo que está en juego en el fondo de todo esto no es sino la ruptura con lo familiar, el desarraigo y la antinaturalidad en los que se contiene a la vez la libertad para lo nuevo, lo otro, lo inaudito. La movilidad, la apertura, el ir de un lado a otro, el descubrir nuevos caminos, rutas, vías, senderos, ciudades, es el espíritu de los dioses olímpicos y de la expedición argonauta –por eso la osadía y la insensatez, la irreverencia y la audacia– tanto como el espíritu de la propia *pólis*.

O. 6 comienza con una transformación metapoética de un recurso homérico. Tal como ocurre con otros recursos del *épos* que tienen presencia en los cantos de Píndaro, la comparación pierde enseguida su carácter épico, pues lo que la imagen debe ilustrar no es sino el canto que ahora empieza, o mejor: el hecho mismo de que el canto comience, con lo cual estamos en efecto ante una forma de autorreferencia (la «obra que empieza» es tanto la casa de la imagen como el canto mismo), cosa que, siendo constante en Píndaro, resulta infrecuente en Homero. Teniendo en cuenta esta tonalidad épica (con la matización introducida), no sorprende que el cuerpo de la oda (desde la segunda tríada hasta el verso 71) lo constituya un relato; y no solo esto, sino que el relato lo es de una manera más épica que en otros cantos de Píndaro que también incluyen relatos.

En primer lugar, el orden del relato es secuencial, es decir, los eventos se suceden los unos a los otros sin que haya regresiones (se evita la llamada «narrativa lírica», que implica regresión temporal); por otra parte, los discursos directos y las descripciones ralentizan el ritmo narrativo; por último, el fluir de la narración no se interrumpe en ningún momento mediante las habituales fórmulas pindáricas de ruptura, sino que la historia avanza sin cortes hasta su final. Por este motivo, el relato de O. 6 parece más sencillo de lo que resulta normal en Píndaro, y en este sentido podemos decir que es más «homérico» o más «épico».

Hagesias es el varón cuya victoria olímpica, su relación con Siracusa, así como su condición de «encargado del altar mántico de Zeus» (5), impiden que pueda escapar a la atención de un decir relevante (y precisamente un decir relevante lo está interpelando ahora). Su elogio se produce mediante la cita o pseudocita de cierta palabra de encomio dedicada a una figura muy conocida por los cantos. Antes de «citar» las palabras de encomio se indica la circunstancia en la que fueron pronunciadas, la cual quizá no resulte ajena al hecho de que Anfiarao no sea un guerrero más en el ejército de Adrasto, sino también un *mántis*. El elogio se pronunció cuando Anfiarao y las yeguas desaparecieron bajo tierra, razón por la cual Adrasto no puede reconocerlo entre los muertos. La misteriosa desaparición de quien no era un guerrero entre otros, sino un *mántis*, anticipa el contenido del decir narrativo siguiente, el cual contará el nacimiento y la posterior vocación profesional de Íamo, el primero en un linaje de especialistas cuyo representante actual (o al menos uno de ellos) es Hagesias. Adrasto constata la ausencia de Anfiarao diciendo aproximadamente así: «Echo de menos al ojo de mi ejército, en dos cosas excelente: como *mántis* y en el luchar con la lanza» (16-17).

A continuación el espectro narrativo se rompe mediante una interrupción «metapoética» («daré testimonio»). Una vez aquí (comienzo de la segunda tríada) el coro se dirige a cierto Fintis, y le ordena uncir las mulas que los pondrán en la ruta «brillante» o «luminosa», de tal modo que desde el aquí-ahora del decir en marcha se pueda llegar (nótese la alternancia de plural y singular en *básomen/híkomai*) al «origen» «de [estos] hombres». «Es preciso abrir de par en par las puertas de los himnos para ellas (sc. las mulas)». Con esta invocación el canto se dice de nuevo a sí mismo, pues el camino solicitado no es sino el propio relato que viene a continuación. El camino se ha cumplido cuando el «aquí-ahora» del discurso se ha transformado en el «allí-entonces» de un relato.

Pitana es el lugar de Lacedemonia al que es preciso llegar. Ahora bien, en la antistrofa el camino ya se ha cumplido, y Pitana no es solamente un lugar en el Peloponeso, sino también «esa que, mezclada con Posidón, dio nacimiento a Evadne» (29-30). Que con esto nos situamos en el interior de un relato se hace explícito mediante un verbo de decir: *se dice que Pitana, mezclada con Posidón, dio nacimiento a la niña Evadne, de trenzas de violeta.* Toda vez que este encuentro amoroso funciona en la oda como una especie de base para el relato de un amor ulterior, los acontecimientos se presentan de manera muy sucinta.

Se indica que Pitana «ocultó en los pliegues» sus «dolores de doncella», su gravidez, la cual viola las reglas del juego, genera un desorden (Pitana es una *parthénos*: no ha pasado por las bodas), de ahí que la niña no pueda integrarse en casa alguna y se la envíe con un padre adoptivo, un tal Épito habitante de Arcadia. De las disposiciones tomadas respecto a una niña que nace al margen de las normas se pasa (en el mismo verso 35) a una joven ya crecida que tiene su primera experiencia erótica («tocó a Afrodita por primera vez») «bajo Apolo» o «en los brazos de Apolo».

A partir de aquí el ritmo del relato se ralentiza. De nuevo se trata de preñez ilícita; esta vez el intento de esconder al «hijo del dios» fracasa, y la acción se escinde en dos líneas independientes. Empujado por «aguda preocupación», Épito emprende el camino para recabar oráculo, lo cual constituye una primera presentación de Delfos como el espacio al que viajan los que no saben qué hacer, los que han perdido la orientación. Esta línea se deja en suspenso de momento, y el primer plano lo ocupa la línea de acción correspondiente a Evadne, quien «paría bajo arbusto oscuro» (40). Por intervención del propio Apolo, el niño «sale inmediatamente a la luz» en un lugar que no es casa ni ciudad sino espesura.

Nace en singulares circunstancias el niño singular. Expuesto al bosque, dos criaturas misteriosas se le acercan no para dañarlo sino para cuidarlo y nutrirlo. Que el niño sobreviva al bosque es

ya significativo, pero además vemos que no se trata de simple peligro, sino que lo inquietante de estas criaturas corresponde a lo inquietante de una cierta cualidad: las serpientes tienen ojos centelleantes, vigilantes, ojos que ven mucho (el adjetivo *glaukôpes* antecede a *drákontes*, por lo que, sea lo que sea que pone al niño expósito bajo su tutela, eso tiene ojos brillantes, claros, luminosos). Su alimento resulta asimismo significativo: el *veneno sin daño de las abejas* alimenta a los dicentes relevantes, los «poetas». Tenemos así no solo dos peligrosas criaturas actuando como niñeras, sino también un veneno que alimenta. El niño sobrevive a ambas cosas; es más: sobrevive gracias a ambas cosas.

Se retoma en este punto (47-48) la línea de acción de Épito, quien ha averiguado en Delfos lo que nosotros ya sabíamos. El viaje de consulta ha cumplido su función. Épito ha despejado la duda, ha adquirido orientación, sabe que el recién nacido *de Febo mismo proviene como padre, y sobre todos los mortales será* mántis *destacado*. Pero el niño no se encuentra en casa (nadie ha oído ni ha visto nada), sino *oculto en juncos y maleza ilimitada*. Ni el hecho de no encontrar al niño donde cualquiera habría esperado que estuviese, ni el no haberlo visto en cinco días son irrelevantes, como tampoco era irrelevante el haber sobrevivido al bosque, las serpientes y el veneno. Por lo demás, el cambio de escenario comporta un cambio de tiempo: el expósito ha sido encontrado y ya tiene un nombre, nombre que se entiende a la luz de la descripción precedente: *el espléndido cuerpo empapado con de las violetas amarillos rayos todos púrpuras* (*ión* es un tipo de flor, quizá la violeta; importa no tanto la determinación botánica de las flores como la descripción de la extraña belleza del niño y del paisaje).

Ahora bien, el hecho de que haya sido reclamado por Apolo como *mántis* no significa que Íamo sea ya para sí mismo un *mántis*: todavía tiene que quererlo o que pedirlo. Desciende al centro del río en plena noche –el *mántis* no duerme, vela–; aquí invoca a

Posidón en calidad de *progónon* suyo, así como a Apolo mediante las varias epiclesis. Apoyándose en esta doble ascendencia, Íamo solicita el desempeño de un oficio (una *timá*, una posición, una prerrogativa) cuyo especial estatuto se expresa en el hecho de que del oficio se beneficia no uno mismo sino todos; no particulares, sino la gente en general (se trata de un oficio que «nutre» al *laós*: la gente, el conjunto, todos). Aunque invoca a dos dioses ancestros, quien responde no es Posidón, su *progónon*, sino el padre. Apolo aparece de nuevo proporcionando orientación, aclarando qué es preciso o qué conviene hacer. Relevante es que, a diferencia de la súplica de Íamo, las palabras de Apolo aparezcan en discurso directo, así como que vayan precedidas de una introducción que subraya el hecho de que *el dios habla y el mortal escucha*, pues será precisamente su capacidad de atención, escucha y percepción lo que distinga a Íamo entre los mortales. La voz de Apolo le insta a ponerse en camino a través de la noche hacia un «espacio común», es decir, instiga ese trayecto que implica transitar de un espacio profundo y oscuro a otro alto y luminoso, de unas criaturas terrestres a los dioses olímpicos, de la casa y la espesura a un espacio que en cierto modo los transciende.

Finalizado el discurso directo ya han llegado –Íamo y la voz– al espacio común –Olimpia, la cual, sin embargo, todavía no es Olimpia–. Se dice que llegan a «la roca escarpada del alto Crono», lugar al que cuesta acceder por lo mismo que ofrece un punto de vista elevado –si uno permanece a ras de suelo no ve en perspectiva, no ve–. Aquí Apolo le concede «el tesoro doble de la *mantosýna*». El don implica la distinción de dos momentos, correspondientes cada uno al antes y al después de la llegada de Heracles. Por un lado, Íamo recibe la capacidad de «escuchar la voz de engaños desconocedora»; por otro, Apolo le encarga fundar un *khrestérion*, un lugar de consulta en el que el consultante recibe aclaraciones acerca de qué es preciso o qué conviene hacer (en *khré*, *khráo*, está en juego el hacer correcto, el

saber qué hacer, el tomar la decisión acertada sobre cada cosa); el *khrestérion* va a situarse «sobre el altar más alto de Zeus».[43]

No es casual que la tarea fundadora aparezca después de que el relato haya hecho de Olimpia lo que es: el «poner» un *khrestérion* se proyecta para el momento cuando el recinto olímpico ya ha sido constituido como tal por Heracles –*el de los planes atrevidos*: 67–, incluyendo esta fundación, como hemos visto, la difícil, quizá temeraria, tarea de reconocer los dioses mismos. Queda así Íamo implicado en la tarea fundacional de Heracles, y la *mantosýna* ligada al espacio «común» de Olimpia. Veamos ahora cómo debemos tomarnos eso de escuchar una «voz que no conoce engaños».

O. 6 presenta el desarraigo que hay en el fondo del personaje que tiene capacidades especiales; en este caso, una percepción del estado de cosas más clara y penetrante de lo habitual. El *mántis* ve o escucha lo que otros no ven ni escuchan, percibe una voz allí donde solo hay oscuridad, proporciona una visión en la que las cosas cuadran, mientras que la percepción normal de los hombres solo acierta a ver cosas sin conexión alguna. La percepción del *mántis*, siendo en sí misma más fina y más profunda de lo habitual, requiere una atención más fina o más profunda de lo normal, de ahí que a su decir le corresponda un despierto «poner-junto», un «comprender». El *mántis* expone eso que en la percepción descuidada de las cosas no percibimos, y esto por lo mismo que es en el decir de ese que anacrónicamente llamamos el «poeta» donde las cosas aparecen como lo que en verdad son: si en el decir ordinario decimos de manera automática, descuidada, «dormida», esto es, no decimos propiamente –las cosas no aparecen, nos engañamos respecto a las cosas–, en el decir cuidado las cosas están en verdad en sí mismas, aparecen *de nuevo*,

43 Se supone que Íamo interpretará los sacrificios ofrecidos en el altar de Zeus, que por ello es un altar que proporciona oráculo (5): al hacer cuidado («sacrificio») le corresponde un observar cuidado (hieroscopia, quizá empiromancia).

aparecen de esa manera extraña y singularizante que hace que las recordemos, que las arranquemos al olvido cotidiano, que las veamos con ojos no dormidos sino despiertos. En el decir del «poeta» las cosas aparecen sin los descuidos y sin las distorsiones cotidianas, por eso es en la «poesía» donde la montaña es en verdad montaña, la piedra, piedra, el pájaro, pájaro, la aurora, aurora. También la percepción del *mántis,* la percepción despierta, la percepción profunda y fina, descubre lo que una y otra vez se le oculta a la mirada cotidiana, desprende la sombra en la que las cosas habitualmente están oscurecidas, y las pone en la luz –en la «verdad»–, comportando este descubrimiento, insistamos, una mayor capacidad para actuar: si supiésemos más, entonces no fallaríamos, haríamos lo mejor que cabría hacer. El punto de vista del *mántis* sumunistra a los mortales la previsión que en efecto tendrían si realmente hiciesen lo correcto: el *mántis* dice como sabiendo ya qué pasaría si hiciésemos esto o hiciésemos lo otro, de ahí que esté en condiciones de responder a la pregunta sobre qué conviene o qué es preciso hacer. A la distancia de esta visión le corresponde el hecho de que Íamo sea una de esas extrañas figuras que no son ni dioses ni hombres, sino que están entre ambos lados, así como el que la casa que abandona no sea para él propiamente un hogar (ya para su madre una casa solo adoptiva).

Así pues, el primer aspecto del don consiste en eso que la figura del *mántis* comparte con el maestro en el decir (Apolo patrocina tanto la mántica como la «música»). Por lo que se refiere al carácter «común» de ambos oficios, conviene recordar lo siguiente. En el arranque de la *Teogonía* (1-34), la maestría en el decir se distingue de las actividades que se ocupan solamente del estómago (*gastér* resume la ocupación privada y particular); tanto en la Ilíada como en la Odisea, el *mántis* interviene cuando se trata de problemas que afectan a la comunidad en su conjunto. Por otro lado, en la Odisea el mendigo se distingue en dos ocasiones (17.382-387, 19.134-135) de ciertas figuras con las

que, sin embargo, tiene afinidad (todas son extranjeras): ciertos «demiurgos», especialistas cuyo saber es requerido por la gente en general, lo cual es a la vez la otra cara de su condición desarraigada y viajera: el demiurgo no pertenece de manera estable a ningún sitio; es una figura sin casa, ambulante como el mendigo, que tampoco está ligado con ninguna casa en particular (el mendigo es «pandémico»), pero que, a diferencia de los demiurgos, no ofrece nada determinado (el mendigo no da sino que pide algo a la comunidad), a no ser quizá un decir especial (el mendigo maldice tanto como bendice). Los pasajes de la Odisea a los que aludimos incluyen una lista de expertos «públicos»: el *mántis*, el médico y el cantor –también el carpintero y el heraldo– son todos demiurgos (Demódoco, el nombre de uno de los cantores de la Odisea, sugiere ya un oficio público), cuya relación con lo común se plasma en su condición erradiza y su desligamiento.

Las figuras señaladas para ejercer como demiurgos son, si uno se fija en ellas (y fijarse en ellas es lo que hace el poema), figuras que no pertenecen ni a esto ni a aquello, que no tienen casa ni con los hombres ni con los dioses. Pues bien, poner a los hombres en un camino (o des-camino) al margen de los intereses particulares define la actividad de Apolo. Así, en el *Himno a Apolo* el dios arranca de su camino a los mercaderes de Creta (388-439): desviándolos de la ruta en la que estaban, el dios pone la nave rumbo a Delfos, donde los hace no-establecerse (Delfos no es una morada), de manera que no solo dejan de ser mercaderes –abandonan su empresa privada–, sino también los cretenses que eran. Las figuras escogidas para conocer «los planes de los inmortales» (484) y desempeñar oficios «comunes» han roto los lazos con el espacio familiar –los amigos y la patria–; se han quedado sin suelo bajo los pies –pierden la esposa y el hogar: 476-478, 526-527–. Se trata de esas mismas figuras que en Delfos residirán no como nativos sino como extranjeros. Los oficios de Apolo comportan la (no-)instalación en el desarraigo,

de ahí que sea el propio Apolo quien los pierde y extravía (*¿qué dêmos, qué tierra, qué hombres?*: 468), por lo mismo que los selecciona para ejercer una función cuyo alcance no es privado sino público; no es particular sino común.[44]

Delfos, la morada de Apolo, es el afuera, la lejanía, el desarraigo; Apolo hace del desarraigo una morada. No en vano el espacio que recibe a su madre encinta y vagabunda (la diosa ha explorado muchas tierras e islas en busca de un sitio donde dar a luz) encarna el vagar, errar y andar a la deriva mismo. Después de varios rechazos sucesivos, Leto llega finalmente a Delos, la isla sin arraigo, la tierra que va siempre a la deriva. Delos no es solo un espacio híbrido y marginal, también es pobre y yerma (no tiene «substancia», está deshabitada), lo cual explica que no sea reclamada por nadie, así como que, por no tener mucho que perder con ello, «se atreva» a acoger al dios que nace. Al nacer precisamente en Delos, Apolo no solo hace que la pobre devenga rica; también hace estable lo inestable, convierte la distancia –el ninguna-parte– en un lugar.

Por lo demás, el proyecto de (no-)instalarse en la distancia es al mismo tiempo un proyecto de saber: en Delos se celebrarán los juegos comunes, las reuniones de todos los griegos, las fiestas en las que los mortales se aproximan a los inmortales; la isla deviene así un espacio para la fiesta, la «música» y la *theoría*. Delfos, cuyo epíteto «rocosa» también sugiere pobreza y dificultad para vivir, es otro espacio común (en el mismo sentido que lo era Olimpia), el espacio extraordinario que permite a los hombres adquirir ese punto de vista que de ordinario no tienen. Apolo construye su oráculo. Los mortales mejorarán su situación, ganarán el conocimiento que no tienen, sabrán qué hacer en los momentos en que no sepan qué hacer. Es por esto que,

44 Como el *mántis*, el *hiereús* es un especialista en lo divino; concretamente es especialista en hacer, dirigir y supervisar los *hierá*, los actos de reconocimiento de uno u otro dios.

según se dice, Delfos constituye un remedio para la miseria y la indigencia irremediable de los mortales.

Volvamos a la doble ascendencia de Íamo. No se trata de una reduplicación ociosa; tampoco de una transposición de leyendas distintas, sino que es conforme a la cosa misma el que cuando se trata de llegar hasta el fondo de un asunto se encuentre una divinidad de los fondos y las profundidades. Quien pone lo primero, la base, el fundamento, ese es Posidón –el dios que hace temblar la tierra es el mismo que le da estabilidad, seguridad, solidez–. Ya hemos visto que Posidón y Apolo forman pareja por lo que se refiere a ciertos trabajos constructivos realizados en Troya (Il. 21.441-457, 7.452-453): Posidón dice haber asumido la que resulta ser siempre la primera etapa en la constitución de una ciudad, a saber, levantar los muros alrededor de la misma –el amurallar un territorio no es una cuestión meramente defensiva, sino también de reconocimiento de un espacio y estabilización de un territorio–. Pues bien, esta imbricación suya en los momentos iniciales de las fundaciones comparece asimismo en su condición de *progónon* de Íamo. En la genealogía, Posidón, el hijo de Crono, está primero, por más que lo que adquiere protagonismo es lo que viene después, una vez que el hijo de Zeus ha intervenido.

A fin de ilustrar en qué sentido un lector contemporáneo nuestro no está de entrada en condiciones de juzgar adecuadamente la poesía bíblica, pues carece de la competencia del oyente hebreo antiguo, Robert Alter[45] nos pone ante el caso de un crítico extraterrestre que, habiendo conseguido un dominio del inglés isabelino suficiente para estudiar los sonetos de Shakespeare, continúa sin embargo ignorando todo lo relativo a la organización «formal» del soneto. Este lector hipotético tal vez podría captar la belleza de las imágenes y seguir el desarrollo de las ideas, pero en ningún caso diríamos que reúne las condiciones requeridas para leer bien los sonetos de Shakespeare. Quizá algo de este tipo ocurra también con los poemas de Píndaro, por de pronto por el hecho de que estos poemas no eran en origen «poemas», no eran textos «para leer», sino composiciones para ejecutar de una u otra manera y en una u otra ocasión. Nosotros solo tenemos textos, resultando irremediable la pérdida del contexto de realización de los mismos: los gestos, la danza, la música, etcétera. Además de ser consciente de (la unidad de) las dimensiones perdidas, el lector contemporáneo tiene que aprender, en el modo que puede hacerlo, la lengua griega, el habla de género de los epinicios, así como los principios de construcción métrica de los mismos. Pero no solo esto, también tiene que conocer las

45 *The Art of Biblical Poetry*, New York, 2011.

características formales y las convenciones de género, características y convenciones con las que no está familiarizado.

Suele decirse que la variedad es marca del estilo poético de Píndaro. Se pretende así llamar la atención sobre el hecho de que los epinicios elaboren temas diversos sin detenerse demasiado en ninguno de ellos, al contrario: el poema pasa rápida y a menudo bruscamente de uno a otro tema, y es justo a raíz de esta variación constante que el crítico moderno ha segmentado la oda en secciones entre las cuales no siempre le resulta fácil encontrar eso que llama «coherencia» o «unidad». La pretensión de encontrar la unidad de los varios elementos de la oda caracteriza un momento en la historia de la crítica pindárica, en la que pueden distinguirse dos tipos de respuesta. Primera: la unidad de la oda consiste en un «pensamiento fundamental» (*Grundgedanke*); todo lo que no sirva a la expresión de este pensamiento resulta en el fondo irrelevante. Segunda: los elementos del epinicio, a pesar de su diversidad, cumplen una sola función: elogiar al vencedor de los juegos competitivos. Ambas respuestas postulan la existencia de algo –un propósito, un pensamiento– que unificaría la diversidad.

La búsqueda de unidad afectaba especialmente a una de las posibles secciones del epinicio. Como es sabido, la mayor parte de los epinicios conservados incluyen relatos. Suponiendo que debe haber algún tipo de coherencia entre el relato y las demás partes del poema, la pregunta que la crítica moderna planteaba era más o menos la siguiente: ¿cómo se relaciona el relato (o los relatos) con lo que no es relato?, ¿qué relevancia tiene el relato en la figura de la oda? Sea como fuere, esta manera de abordar la lectura de las odas nos pone ante un dato que, aun siendo elemental, resulta significativo, a saber, que en una oda de Píndaro aparecen diversos elementos de diversa naturaleza. Ahora bien, no debemos confundir la diversidad esencial de la oda con yuxtaposición o suma de elementos; la estructura de un epinicio

no consiste en una secuencia de elementos enlazados mediante cierto principio asociativo; tampoco es un agregado de recursos estilísticos diversos. A continuación propondremos una manera de interpretar la diversidad constitutiva de la forma de las odas teniendo en cuenta que, si bien cada oda tiene una figura individual, la cual debe ser descrita cada vez individualmente, ello no impide definir un modo de proceder común.

Empecemos recordando que el *mélos* no es un género narrativo: un epinicio no busca contar una historia en el sentido en que la Odisea y la Ilíada cuentan una historia, sino celebrar la victoria de alguien en unos juegos competitivos, de manera que, aun cuando aparezcan historias, y aparecen muchas veces, su presencia está marcada por el hecho de que no es una historia lo que primariamente presenta un epinicio. El relato de una oda no relata tanto como condensa, sugiere y alude; incluso cuando el relato adquiere un mayor grado de elaboración narrativa, su carácter sigue siendo por lo general alusivo, por lo que, más que ante un decir en sentido estricto (eso que los propios cantos pindáricos llaman a veces *exenépein*: el decir en toda la extensión y con todo el detalle), nos encontramos ante un decir que no dice sino que más bien evita el decir. El epinicio puede incluir relatos, pero de manera elíptica y alusiva; puede incluir historias, pero abreviadas y acortadas, sin la extensión, el detalle y el goce descriptivo característicos del *épos* (si lo de Homero es «macragoría»: P. 8.30, lo de Píndaro será «braquilogía»: N. 10.19). Tenemos que determinar qué tipo de presencia tiene el elemento relato, no siendo el *mélos*, como hemos dicho, un género narrativo.

Hemos visto que en los epinicios encontramos no tanto relatos como evocaciones, sumarios y alusiones a relatos; no relatos en el sentido homérico, sino esquemas de relatos y relatos rotos. Es por esto que en las odas la tendencia a sumergirse en un relato se encuentra enseguida con la tendencia contraria: la tendencia a interrumpir y romper con los relatos (un relato puede

abandonarse repentinamente, o bien puede contener elementos extraños, por ejemplo paremias).[46] Los relatos de los epinicios no son ni digresiones ni adornos; tampoco son alegorías ni meros paradigmas; son el elemento con el cual el poema rompe una y otra vez. Hasta tal punto esto es así que incluso en los epinicios que en principio carecen de relato, lo que ocurre en el fondo no es que no haya relato, sino que el relato ha quedado en cierto modo reducido a cero. Aclaremos esto.

En la medida en que el decir homérico constituye el relato por excelencia, la ruptura del epinicio con el elemento relato es a la vez su ruptura con el *épos*. Prestemos atención a lo que esto significa. Si el decir cuyo estar-ya-ahí hace posible tanto el evocarlo como el romperlo es, ante todo, el decir homérico, ello no es meramente por cronología, sino porque el decir es, antes que nada, decir las cosas, hacer aparecer esto y lo otro y lo otro. Todo en los poemas homéricos está destinado a contar una historia; todo en el decir busca presentar cosas; todo está encaminado a producir inmersión en un relato. Pero la inmersión (la *mímesis*) tiene dos lados: por uno es presencia (Aquiles llora en la playa; Crises habla a los aqueos); por otro, es ausencia (Aquiles no es más que una palabra; las palabras de Crises son en realidad las palabras del poeta). La inmersión nunca es completa (eso sería enajenación, no atender a un poema), sino que se mantiene siempre en pie una distancia. Esta puede consistir simplemente en la distancia del poema en cuanto poema, o puede aparecer ella misma en el poema; esto último ocurre siempre que el decir llama expresamente la atención sobre sí mismo. En los poemas homéricos, las referencias al propio decir se reducen a la mínima expresión (el «dime» en el primer verso de la Odisea o

46 Preferimos decir «paremias» no solo para evitar el automatismo erudito «comentarios gnómicos», sino también por la distancia en la semántica de la palabra *par-oimía*, distancia que caracteriza tanto la función como el contenido de esta clase de pasajes, cf. infra.

el imperativo «canta» en el proemio de la Ilíada), y sirven para poner en marcha un relato en tercera persona (o bien para reanudar el relato). La otra cara de esto es el carácter básico que la inmersión tiene en el poema épico, que solo cuando el decir termina o se interrumpe se hace relevante como tal.[47] Pues bien, a diferencia de Homero, la relevancia del decir dentro del decir es en Píndaro el fenómeno central: lo básico no es aquí la inmersión en el decir sino la distancia frente al decir. Y si decir es básicamente decir cosas, la ruptura pindárica con el decir será al mismo tiempo su ruptura con el «hacernos ver» cosas, construir «mundo», fabricar relato, etcétera.

Así pues, los cantos de Píndaro no pretenden sumergirnos en una historia tal como nos sumerge el *épos*; la otra cara de esto es que el dicente, lejos de ocultarse tras las cosas, se menciona a sí mismo una y otra vez, comportando esta automención una ruptura constante con la presentación de cosas (la inmersión se suspende una y otra vez por lo mismo que el decir se dice a sí mismo una y otra vez). De la figura del epinicio forman parte recursos cuya función es impedir la inmersión en un relato; de hecho, algunas de las secciones en las que el crítico moderno lo ha segmentado están ahí para, incluso de manera expresa, romper la tendencia mimética de los relatos. La variedad de elementos se explica ya a partir de la centralidad que tiene la ruptura interna con el decir (romper es romper con algo; hay al menos dos cosas: lo que rompe y aquello con lo que se rompe). Comentaremos tres recursos de los que el epinicio se sirve para romper con los relatos: las paremias, los deícticos y los pasajes de autorreferencia.

Las paremias son tramos en los que el intérprete moderno ha creído tener acceso a algo así como el «pensamiento» de Píndaro, su «mundo de valores», etcétera. Aquí las tomaremos como

47 Este fenómeno juega un papel importante en la Odisea: cuando Odiseo interrumpe el decir de su retorno, la audiencia reconoce el carácter excelente («poético») del mismo, cf. *La visión de la Odisea*, pp. 111-116.

elementos cuya función es romper internamente con el decir.[48] En las paremias, la inmersión en una historia se suspende por cuanto esta es comentada como desde fuera. A nivel de forma, estos pasajes constituyen una modalidad de la ruptura o la distancia en la que se mueve la oda de Píndaro; son tramos en los que el dicente deja de decir lo que está diciendo tal como lo está diciendo, cambiando de lugar y perspectiva, de ahí la fractura o la cancelación del decir que habitualmente producen (surgen así los llamados «mitos rotos»).

Por otro lado, en los epinicios aparecen con frecuencia marcadores deícticos del tipo «esta canción», «este himno», «hoy», «ahora», «aquí», «esta *pólis*», «esta isla», etcétera. En la medida en que los deícticos tienen sentido en relación con el «yo/nosotros» que enuncia/n o ejecuta/n el decir, su presencia produce la misma ruptura interna que las paremias: el «allá» del relato se abandona, a veces bruscamente; irrumpe un «aquí-ahora» que remite a la instancia misma de la enunciación/ejecución del decir. Tiene así lugar un juego metaléptico entre planos: desde el plano del discurso (en el que están tanto el dicente como su audiencia) el canto se desliza hacia el plano del relato (donde están las figuras sobre las que el dicente dice), y viceversa.

Las paremias comportan la presencia de una voz que comenta como desde fuera; esto significa que, aunque solo sea implícitamente, un «yo» que canta se hace presente a sí mismo en el canto. Ahora bien, mientras que en las paremias el «yo» no se hace relevante más que por el hecho mismo de la paremia, en los pasajes autorreferenciales no solo se hace presente, sino que se demora en su propia presencia. Lo decisivo en estos pasajes no es que permitan el movimiento del epinicio de una sección

48 Esto no significa que los contenidos de las paremias no sean importantes en sí mismos, todo lo contrario: si estos comentarios son «gnómicos» es justo porque en ellos se manifiesta algo concerniente al saber, conocer, pero no en sentido teórico, sino en cuanto saber qué hacer, saber cómo obrar, cómo conducirse.

a otra sección, cosa que también;[49] lo decisivo es que en ellos el «yo» habla expresamente de sí mismo y se caracteriza a sí mismo como esa figura que en los poemas homéricos no solo no aparecía más que huidizamente, sino que, cuando aparecía, no se atribuía el decir a sí mismo sino a la musa o la diosa. Las exhortaciones a cantar, los apóstrofes al vencedor,[50] las vacilaciones retóricas, los autorreproches fingidos, las referencias a los impedimentos de la canción, tanto por razones de forma (el «yo» no tiene tiempo para contar la historia con detalle; no puede decirla entera; el canto, que tiene una medida, se lo impide; toma, pues, un camino más corto), como de contenido (el «yo» se urge a sí mismo a guardar silencio o a apartarse completamente de un asunto), son momentos en los que la voz «yo» se caracteriza a sí misma en tanto que la voz responsable de *este* canto, de *este* decir. Así pues, la otra cara del decir que evita el decir es la conciencia permanente de que el decir es decir y el canto es canto. Los pasajes autorreferenciales constituyen por lo tanto una forma destacada de esa ruptura interna cuya centralidad en las odas de Píndaro ya hemos sugerido.

Tanto las paremias como los pasajes de automención apuntan hacia el protagonismo que en el epinicio tiene la distancia implicada en el hecho de que el decir cuidado se diga a sí mismo como decir cuidado. En los pasajes en primera persona, un «fuera» (el mismo que en las paremias comenta como desde lejos) se toma en consideración a sí mismo; la ruptura del decir no consiste aquí en un comentario sobre eso que se está diciendo, sino en un comentarse el decir a sí mismo; en otras palabras: la interrupción del decir coincide con el amplio despliegue de un metadecir.

49 Las paremias y los pasajes en primera persona no solo interrumpen y rompen, también sirven de puente entre las «partes» del epinicio: mueven del relato al elogio, del elogio al relato, etcétera.

50 Las referencias a un «tú» habría que situarlas en el mismo plano discursivo en el que está el «yo» que rompe con el relato y llama constantemente la atención sobre sí mismo.

El epinicio es una figura diseñada para romper la ilusión de manera sistemática, de ahí que no pueda ser la forma primaria del decir. Cuando una primera persona irrumpe enfáticamente en el poema, el dicente no está presentando nada, no está siendo *mimetés*. Sus gestos y palabras no pretenden ser ni los gestos de Heracles ni las palabras de Apolo, sino *sus* propias palabras y *sus* propios gestos (otra cosa es que la voz «yo» también sea fingida, por lo mismo que la ruptura de la «ilusión estética» es ella misma un fenómeno «estético»). También el metadecir es un decir, pero es el decir que rompe a cada paso con el decir. Vemos así que la forma del epinicio consiste en un juego con dos tipos de elemento: por un lado, elementos discursivos (tramos en los que un yo-nosotros se dirige a un tú-vosotros; aquí-ahora con valor deíctico, verbos con marca de presente); por otro, elementos narrativos (terceras personas; allá-entonces y aquí-ahora sin valor deíctico, o con un valor deíctico derivado, tiempos con marca de pretérito), juego en el que el primer tipo de elemento tiene el carácter de una ruptura sistemática con el segundo.

El cantor se dirige a su «madre» la musa, o menciona la fuente cuyas aguas lo inspiran; hace referencia a su propio «saber», así como a los cantos que lo preceden; tematiza su obligación de cantar, define la naturaleza de su quehacer, etcétera.[51] Lejos de ocultar su condición de canto, el epinicio la pone de manifiesto una y otra vez, produciendo así, una y otra vez, la desilusión o no-inmersión que hemos comentado. Teniendo esto en cuenta, no puede extrañarnos que el decir diseñado para romper internamente con el decir aparezca como un proyecto de corrección y denuncia: si el decir excelente es siempre «embrujo» y «hechizo» (*pseudeîn, thélgein*), el decir que rompe con

51 Según la lectura que proponemos, los pasajes de esta clase no son meras convenciones de la «poesía encomiástica», ni han de ser leídos en clave histórico-biográfica, sino que son el despliegue de la ruptura metapoética que caracteriza la forma de las odas.

el decir será «decir verdadero» (*lógos alethés*: O. 1.28). La distancia en la forma se muestra como pretensión de verdad en los contenidos, siendo esta la dimensión en la que se mueve/n la/s persona/s que ejecuta/n el decir. En este sentido, el canto que una y otra vez interrumpe su presentación de cosas es el mismo que produce una referencia a eso que no es cosa, sino el origen o la fuente de las cosas: las *khárites* de las que todo procede; Ilitía, sin la cual no habría llegar a ser, nacer, ver; Tea, «la de muchos nombres», etcétera. Se trata del mismo canto que rechaza y/o modifica los decires heredados, censurando que los cantores precedentes (designados ora mediante expresiones como «dicen que», «viejo decir», «los primeros [dicentes]», ora mencionados explícitamente: Homero, Hesíodo, Arquíloco)[52] digan no la verdad, sino engaños y falsedades (O. 1.27-29, N. 7.20-25), y esto sin que se plantee contradicción alguna con el hecho de que tales dicentes sean esas figuras a las que otras veces las propias odas llaman los «expertos» o los «sabios» (O. 1.9, P. 3.113, etc.).

La referencias pindáricas a la «verdad» del poema son la otra cara de su mantenerse en el punto de vista (fuera, en la distancia) que reconoce el decir en su condición de decir. Los contenidos de otros pasajes de ruptura ganan asimismo significado a la luz de la distancia metapoética: cuando el «yo» afirma que sus palabras son flechas que hablan solo a los que saben (O. 2.83-85), lo que está en juego no es la posesión de un mensaje cifrado, sino una caracterización de la excelencia del decir, un resaltar su calidad describiendo el tipo de audiencia que el canto exige (a

52 Del metadecir no solo forman parte las referencias del «poeta» a su condición de «poeta», la celebración del canto en el canto, las observaciones sobre la norma de la composición, incluso la métrica del poema y las partes del poema, sino también las referencias a los dicentes precedentes, eso que podríamos llamar una «crítica literaria». También en los contenidos de los relatos se advierte una tendencia metapoética: Píndaro cuenta la historia de la fundación de los juegos en el contexto de celebración de una victoria en los juegos; o se refiere a la invención de un tipo de música en el contexto de una *performance* musical.

un decir de calidad le corresponde una audiencia de igual calidad). La forma de los epinicios resulta coherente con los diversos metadecires que contienen, lo cual comporta esa pretensión sumamente problemática (¿qué se dice cuando se dice el decir?, ¿dónde se está cuando se está en la distancia?) que también asoma ahí donde se mencionan cosas de las que no cabe mención alguna (o solamente la mención que *osa* el poema). Pensamos en las referencias al estar muerto y al morir que constituyen el contenido de muchas paremias.

Escribe Nietzsche que el arte no tiene una finalidad moral, pero tampoco carece totalmente de finalidad, sino que esta consiste en embellecer, engrandecer, ensalzar y encomiar. El «arte» de Píndaro se propone embellecer, ensalzar, elogiar y encomiar, pero esto es algo más profundo de lo que parece a simple vista, pues implica ni más ni menos que la capacidad de reconocer la presencia distinguida, noble, excelente. En esto consiste la alabanza, este es el sentido del elogio: que a la presencia distinguida corresponda un decir distinguido, un canto, un poema. Por lo demás, quien elogia es capaz de ver lo grande y reconocer lo noble, cuando el ver y el reconocer suponen, como siempre, una distancia. El elogio más difícil no es por tanto el que se dirige a quien ya no puede suscitar envidia alguna –los muertos, los desaparecidos–, sino precisamente a los que están cerca, a los que están aquí y ahora, a los que están con nosotros, a los conciudadanos. Ensalzar a los rivales, no oscurecer ni envidiar sino reconocer y elogiar, eso exige guardar una distancia, exige ser capaz de situarse por encima de los intereses y las miopías particulares. El impotente, el pobre, el débil, por el contrario, injuria y envidia; el que oscurece el mérito es el desconocido, el que no ha logrado nada, el que no tiene mérito alguno. Por eso es la envidia una gran delatora.

Olvidando a Filoctetes

Hemos visto que la distancia que respecto al ser y la presencia comporta el ejercicio del saber está ya en los poemas homéricos. En la Ilíada, las figuras que sobresalen en cuanto a la presencia asumen su muerte o quedan en manifiesta desventaja.[53] En la Odisea, esta distancia configura tanto la trama como la substancia de la figura protagonista: el maestro en los discursos engañosos y en las falsas apariencias; el experto en hurtar, burlar, ocultar y disimular, pero esta maestría no es en Homero objeto de reproches sino más bien de alabanzas. Intentaremos avanzar un poco más en el estudio de este problema observando en qué medida eso mismo cuya consistencia resulta amenazada supone todavía algo así como un obstáculo o una dependencia.

En el prólogo del *Filoctetes* de Sófocles (1-134) las palabras de Odiseo consiguen persuadir a su interlocutor para que colabore activamente con la empresa de todos los aqueos en el punto que ahora resulta de vital importancia para el cumplimiento de la misma, a saber, la caza y captura de las armas de Filoctetes. Lo primero que oímos es un discurso de Odiseo, discurso que está diseñado para poner en práctica un *sóphisma*, un producto de saber. Esta palabra no tiene de entrada más connotación negativa que la implicada en la caza y la emboscada misma. Ahora bien, el producto de saber cae enseguida bajo sospecha en la medida

53 *La visión de la Odisea*, pp. 155-159.

en que, según parece, exige superar algo que está más o menos inscrito en el interlocutor. El elemento a superar aparece bajo diversos nombres a lo largo de la tragedia. Por de pronto, se trata del hecho mismo de que Neoptólemo sea el hijo de Aquiles. Que este tenga que ser persuadido, que haya que vencer su reluctancia espontánea frente al *sóphisma* que Odiseo ha concebido no para sí mismo (y esto es importante), sino para alcanzar los objetivos comunes de todos los aqueos, tiene así que ver con que de algún modo y en alguna parte siga estando Aquiles. Esto resulta clave para entender no solo por qué Neoptólemo no se presta de inmediato a poner en práctica el *sóphisma*, sino también las complicaciones de la trama una vez que ha accedido. Veamos la cuestión tal como queda expuesta en el prólogo.

Odiseo ordena a Neoptólemo –la relación es disimétrica: el primero es «señor» para el segundo, este es un «niño» para el primero– algo así como lo siguiente: «La *psykhé* de Filoctetes es preciso que tú robes diciendo decires [*lógoi*]» (54-55). A continuación le instruye en relación con estos decires: qué cosas tiene que ocultar y qué cosas no. El *légein* será el instrumento de la caza, y puesto que se trata de caza, el *légein* será engañoso. Odiseo idea incluso una historia falsa de la que Neoptólemo ya no podrá librarse: no debe ocultar de ningún modo que es el hijo de Aquiles; debe aparentar que está regresando a casa después de haber sido ofendido por los líderes del ejército; tampoco vacilará en insultar al propio Odiseo todo lo que haga falta. Ahora bien, si se trata de ser sabio en cuanto a los decires, ¿por qué no actúa el experto en los decires?, ¿por qué no actúa Odiseo? Él mismo lo aclara: ni su implicación en el viaje a Troya, ni el papel principal que jugó en la exposición de Filoctetes (*yo lo abandoné por encargo de los líderes*) recomiendan que intente nada por su cuenta; mejor que actúe quien no tenga nada que ver con esa expedición, alguien nuevo, alguien al que no haya nada que reprocharle. Pero no solo la inocencia es importante: si Neoptólemo

es la figura ideal para ganarse la confianza de Filoctetes es porque es el hijo de Aquiles. Por lo demás, Odiseo es lo bastante inteligente como para anticiparse al hecho de que, por lo mismo que el hijo de Aquiles es la figura ideal para robarle el «alma» a Filoctetes, a la vez no es en absoluto la figura ideal. Para engañar es preciso que haya confianza; Neoptólemo está en condiciones de ganarse su confianza, es el reclamo ideal, pero, por lo mismo, la estrategia engañosa no encaja bien con quién es él en el fondo. Odiseo lo dice más o menos así: «Sé, hijo, que por *phýsis* no estás hecho (*pephykóta*) para decir esta clase de cosas ni para maquinar maldades (*tekhnâsthai kaká*). Pero atrapar la victoria es un bien dulce. ¡Coraje! Ya nos mostraremos justos [apareceremos *díkaioi*] alguna otra vez. Pero ahora, por una pequeña parte del día, entrégate a mí para lo desvergonzado, y el resto del tiempo serás llamado el más respetuoso (*eusebéstatos*) de todos los mortales» (79-85).

Al margen de si las palabras *díkaios, eusebés*, etcétera, son o no términos morales (recordemos que nociones para nosotros «morales» aparecen en continuidad con nociones para nosotros «ontológicas»; no se relativizan los «valores» sino el «ser» mismo de las cosas), lo cierto es que Odiseo no está proponiendo una nueva definición de estas palabras, ni tampoco nada que las substituya; lo que quiere es más bien que se suspenda provisionalmente el criterio cuyo reconocimiento nombran estas y otras palabras griegas, criterio cuya vigencia presupone, pues de otro modo no podría pretender poner la «vergüenza» en suspenso solamente por una parte del día. Odiseo mismo reconoce que lo consistente, lo sólido, lo irrenunciable no es lo suyo sino lo otro: el ser/conducirse *díkaios, eusebés*, etcétera –en ningún momento le niega reconocimiento a Aquiles–, por más que su plan se base –y esto es lo nuevo, lo inaudito– en relativizar eso que él mismo reconoce como lo consistente (por eso el plan solo puede tener un carácter puntual). La relativización radica en que para Odiseo basta

con «parecer» *díkaios*, de modo que uno «parecerá» *díkaios* unas veces sí y otras veces no. Ahora bien, si uno puede actuar hoy innoblemente y mañana noblemente, entonces la nobleza quizá no signifique nada; si se trata de unas veces sí y otras no, si se trata de la siempre variable circunstancia, entonces no hay ya un de suyo «ser A» o de suyo «ser B», sino solamente un ahora aparecer como A, ahora aparecer como lo contrario de A, dependiendo del momento, la ocasión, el interés, la conveniencia, etcétera.

Esta postura se encuentra con la resistencia esperada. No es que Neoptólemo no quiera ponerse al servicio de la empresa común (está dispuesto a utilizar la violencia), lo que no quiere es servirse de malas mañas; lo que rechaza es el *sóphisma*, y lo rechaza en virtud de su propio ser, de cómo es él mismo por nacimiento. «Quiero, señor, fracasar obrando bellamente más que vencer vergonzosamente» (94-95). Neoptólemo reconoce límites en la conducta, un ser «bello» en sí mismo o ser «vergonzoso» en sí mismo. Odiseo percibe en esta respuesta tanto la *phýsis* como la *areté* de Aquiles: «De un padre excelente el hijo [demuestras ser]». Pero Aquiles está muerto; y quien juzgará o, en su caso, elogiará a Neoptólemo no serán –o eso parece– los muertos sino los vivos. La dimensión temporal de eso que nosotros tal vez llamaríamos un dilema de conciencia pasa a formularse así: «También yo mismo cuando era joven perezosa la lengua (*glôssa*) tenía, y la mano [rápida] sobre las obras (*érga*). Ahora, sin embargo, habiendo llegado hasta [el momento de] la comprobación, observo que entre los mortales la lengua y no las obras conduce toda [cada] cosa» (96-99).

Odiseo se presenta –y esto quizá obedezca a su estrategia persuasiva– como alguien que ha superado eso que Neoptólemo tiene todavía que superar: la reluctancia frente a la *glôssa*, palabra cargada con los matices negativos que han ido apareciendo hasta el momento (el experto en el decir, *lógos*, es también el experto en borrar las diferencias, y esto es la *glôssa*). Ni la persuasión ni

la acción directa funcionarán con Filoctetes, solo el engaño servirá. A partir de la contundencia con la que esto por de pronto se rechaza (para manipular el criterio se necesita que el criterio aparezca), se sugiere una distorsión o una relativización: «decir falsedades» no es malo siempre y cuando comporte «salvación» –o «ventaja» o «provecho» o «victoria»–; no importa que no sea «bello» siempre y cuando sea sabio y provechoso. Que algo sea «bueno» dependerá no ya de la cosa misma, sino de algo externo a la cosa: si para vencer se requiere ser justos, serán justos; si se requiere lo contrario, serán lo contrario; bueno y malo, bello y vergonzoso, ya no tienen valor en sí mismos, por eso lo que importa no es tanto «ser» como «ser llamado». Así las cosas, Neoptólemo tiene solamente dos opciones: o se insubordina (y es «bueno» en el viejo sentido de la palabra), o colabora con la empresa en los términos que Odiseo exige (y es «bueno» en ese otro sentido: éxito de la empresa común, saber, lengua, etcétera). Ser bueno exige no ser bueno; la antigua nobleza expone ahora al reproche. Se ha abierto una brecha; no entre los buenos y los malos, sino entre los buenos mismos.

Aparece entonces una reformulación del asunto: es necesario que Neoptólemo sea no solo «bueno» , sino también «sabio»; se requiere no la excelencia obvia, la excelencia en cuanto al «cuerpo» (51), sino excelencia con relación a algo que, sin embargo, no se dice (¿en cuanto a la misión que les ha hecho retroceder a Lemnos? ¿En cuanto al saber?). Esto, en principio, no tendría por qué comportar problemas: el «bueno» es en griego el excelente, el apto, el capaz, el competente, el que sabe. Ahora bien, en la medida en que el *sóphisma* exige superar, aunque solo sea momentáneamente, un obstáculo importante –«toda la vergüenza»–, o sea, en la medida en que requiere prescindir del elemento que discrimina las conductas, ya no está claro que ser «sabio» consista en reconocer lo que la cosa es de suyo –que haya que hacer lo uno o lo otro–, ni tampoco, por lo tanto, que resulte compatible con

ser «bueno, apto y capaz», pues ya hemos visto cómo el saber ha quedado vinculado con un tipo de dicente para quien, según parece, todo está permitido. La incompatibilidad de lo uno y lo otro es la no-síntesis que la tragedia explora.

Los obstáculos y las inhibiciones que Neoptólemo dice estar dispuesto a dejar atrás –la tentación que Odiseo ha puesto astutamente ante sus ojos es nada menos que la toma de Troya– son, en cuanto Filoctetes entra en escena, los olvidados, desfasados, anticuados obstáculos e inhibiciones. La cuestión es: ¿hasta qué punto están desfasados? Y si lo están, ¿qué consecuencias tiene?

Por de pronto, la senescencia de Filoctetes aparece en la importancia que en relación con su figura tiene la amistad con un héroe de la vieja generación que, además, está muerto: Heracles, cuyo arco ha heredado tras cumplir escrupulosamente con las obligaciones que impone la amistad. También la escenografía pone a la luz el anacronismo. Que Filoctetes se encuentre en una isla desierta, que tenga una cueva por morada, que haya perdido todo contacto lingüístico, así como la norma en el vestir, el uso de herramientas, etcétera, son rasgos que lo sitúan en un espacio al margen de la vida de la *pólis*, lo cual, sumado a los muchos años que ha permanecido aislado en todos los sentidos, explica que, cuando por fin toma la palabra, oigamos algo así como la voz de lo que ha perdido la voz: una voz congelada, como si un muerto hablase después de haber estado mucho tiempo quieto en su tumba; con la peculiaridad de que todo esto está aquí al servicio de un juego de perspectivas tal que el «antes» –el tiempo que no ha pasado por Filoctetes– juzga el «ahora», y lo preterido se posiciona sobre lo superviviente. A pesar de –o precisamente por– haberse vuelto salvaje, Filoctetes está en condiciones de recordarle algo a la *pólis*. No en vano Odiseo no es solo el experto en los decires; también es el representante de una empresa en la que «los muchos» marcan directrices. (Ser sabio en el decir está en continuidad con el saber en relación con

los asuntos de la empresa colectiva; la nivelación se plasma en que lo segundo es la empresa de «los muchos», y lo primero la habilidad en cuanto a la *glôssa*.)

Neoptólemo escucha lo que nadie ha escuchado hasta ese momento. Oye lo que tiene que decir no ya el abandonante sino el abandonado; quien ha sido apartado totalmente de la vista y ha desaparecido como los muertos desaparecen. La isla es en cierto modo la tumba de Filoctetes, y su punto de vista el que tendría un muerto si un muerto pudiese tener alguno, de ahí que lo que cuenta ahora se parezca mucho a una pesadilla hecha realidad: *pero tú, hijo, ¿cómo te parece que me encontré entonces al despertar de mi sueño y ver que se habían ido? ¿Cómo lloré, cómo grité lamentando mis desgracias al ver que las naves, las que yo había conducido por el mar, todas se habían ido, y no había ningún hombre en este lugar, ninguno que pudiese curarme, nadie que, estando yo agotado, tomase parte en mi enfermedad?* (276-282).

Y, sin embargo, desde el punto de vista de la empresa, Filoctetes no ha sido excluido sino que más bien se ha autoexcluido. No se ha quedado sin comunicación simplemente porque se lo haya abandonado en una isla desierta, sino que la cosa viene de antes: los gritos de dolor, las salvajes *dysphemíai,* obstaculizaban un decir bien con relación a los dioses olímpicos. Sus lamentos inarticulados, su propia voz desgarrada por la enfermedad, lo han excluido tanto de la comunicación con lo divino vigente como de la empresa común –no casualmente los dioses que invoca son ninfas y dioses epicóricos–.[54]

Dos cosas son aquí relevantes: la autopresentación de Filoctetes y su juicio de la empresa colectiva. La primera descubre una figura que no se ha integrado realmente en el proyecto

54 Filoctetes aparece fugazmente en la Ilíada (2.716-726) en calidad de figura sufriente, ausente y yacente, pero imprescindible (precisamente en ese carácter) para el cumplimiento de la empresa de los aqueos, lo cual constituye no solo una versión en miniatura de la acción del poema, sino también un rasgo común a los líderes procedentes de Tesalia (muerte de Protesilao, cólera de Aquiles).

de los aqueos: Filoctetes no ha llegado hasta Troya, se ha quedado en el camino. En armonía con esto está el lenguaje que utiliza: el arcaico lenguaje de lo privado-personal. Tal como lo ve Filoctetes, el problema no es otro que la traición que le hicieron sus amigos personales. Los compromisos personales, no los compromisos «políticos», son eso que ante todo le importa a Filoctetes. Su exclusión de la empresa colectiva resulta así coherente con su inclusión en la naturaleza (cf. el carácter *erêmos* de la isla, lo «pretécnico» y lo salvaje), así como la ley (o la falta de ley) de la misma, de ahí que una y otra vez reclame no negociación sino revancha. Se confirma así la perspicacia de Odiseo: Filoctetes simpatizará con Neoptólemo no solo porque sea el hijo de Aquiles, sino porque tienen enemigos comunes (presunto robo de las armas), y Filoctetes no ve más allá de la amistad/enemistad personales (Odiseo, en cambio, actúa no en razón de la amistad, sino de ciertos juramentos: los aqueos son para él no tanto los amigos como los socios en un proyecto que transciende en cierto modo las relaciones de amistad).

Las inhibiciones de Neoptólemo las dice ahora Filoctetes, dato que, si este último es ciertamente un anacronismo, resulta notable: el haberse quitado la «vergüenza» Neoptólemo quizá sea lo mismo que el haberse quitado de en medio Filoctetes. Ahora bien, la empresa no ha podido en el fondo desembarazarse de esta figura: Filoctetes podrá ser una reliquia viviente, pero la empresa de los aqueos necesita esa reliquia por lo mismo que la intriga de Odiseo necesita a Neoptólemo, de ahí el retroceso en busca de eso que ella misma ha preterido. Acaso sea esta la manera como la *pólis* rinde homenaje, quizá por última vez, a lo que está herido y perdiéndose (destituir no deja de ser una manera de reconocer). Esta ambigüedad mueve la trama en el sentido que comentaremos enseguida; pero antes vamos a fijarnos en cómo se juzga el estado de cosas desde el punto de vista de Filoctetes.

La historia falsa trata del destino de las armas de Aquiles tras su muerte. A Filoctetes no le sorprende el papel que Odiseo desempeña en esta historia: «Pues sé bien que [Odiseo] con la *glôssa* podría tocar todo [cualquier] *lógos* malo, así como el hacer cualquier cosa, a partir de lo cual nada justo podría producirse» (407-409). La novedad no es tanto que Odiseo sea quien es, el personaje hábil en extremo; la novedad radica en que esta habilidad ya no tenga un oponente: lo chocante es que no estuviese allí Áyax para detenerlo.[55] Filoctetes ignora que Aquiles, Áyax y los otros están muertos, y el descubrimiento redunda en un desesperado diagnóstico de la situación en general. Esto tiene implicaciones de cierto alcance: con Aquiles y con Áyax han desaparecido las figuras que mejor encarnaban aquel «ser» que era a la vez criterio y pauta de conducta (tanto *phýsis* como *aiskhýne* son posibles nombres de lo que opone resistencia al *sóphisma*). ¿Cómo ha podido pasar? ¿Por qué se ha perdido la *phýsis*? Neoptólemo dice: «[El] *pólemos* a ningún hombre sin valor coge voluntariamente, sino siempre a los valiosos» (436-437). Los mejores han muerto en la guerra, por lo que la pérdida de ese ser/pauta de conducta parece consubstancial al desarrollo de la empresa de los aqueos.

Filoctetes continúa preguntando por uno de esos hombres sin valor que, justamente por eso (o así razona Filoctetes), tanto destacaba en cuanto a la *glôssa* y la *sophía* (439-400). Se produce aquí un elocuente malentendido. Neoptólemo entiende –o hace que entiende– que Filoctetes pregunta por Odiseo cuando en realidad está preguntando por Tersites, personaje que la Ilíada caracterizaba como el más «vergonzoso» de cuantos fueron a Troya (2.216). ¿Alguien terrible en cuanto a la lengua? ¿Odiseo?

55 No estamos ante otro Odiseo, Odiseo «el villano», sino ante el mismo personaje extremadamente hábil que transgrede límites y borra fronteras cantado por Homero. Ni que decir tiene que la obra que denuncia la pericia en los *lógoi* es ella misma una obra maestra precisamente en este campo.

No, Tersites. Del Hades se libra el personaje hábil en ese decir que ha quedado identificado con la capacidad de eliminar los frenos y disolver los criterios y las diferencias –se insiste no solo en *tà pangoûrga,* sino también en *tà palintribê*: algo así como ser capaz de darle la vuelta a las cosas o poner del revés las cosas, hacer que esto parezca aquello y aquello esto–. Quien en la vieja situación era un don nadie, un Tersites al que hacer callar en la asamblea, en la nueva situación desempeña un papel de liderazgo. El débil se ha impuesto al fuerte; el peor ha destituido al mejor; la fuerza ha cedido nada menos que ante la debilidad equipada con sus armas (*glôssa, sophía,* etcétera). Y porque significa perder el suelo bajo los pies –*cómo hay que tomarse esto, cómo aprobar*–, el diagnóstico se resume diciendo que los dioses mismos han quedado en una posición falsa, parecen «malvados» (452), es decir, no son ya los dioses que eran o no son ya dioses. Neoptólemo manifiesta estar de acuerdo, pero no olvidemos ni lo anticuado de Filoctetes ni el engaño como marco de la conversación.

La intriga que empieza a partir de la *párodos* tiene la peculiaridad de que no solo Filoctetes no puede saber que está siendo víctima de un engaño, tampoco el espectador puede distinguir con seguridad qué es verdad y qué es mentira, pues los discursos tienen varios sentidos. Es esencial que la ambivalencia no pueda resolverse: ella misma es la cuestión, el problema. La farsa se hace extrema. La conversación que Neoptólemo sostiene con el falso mercader se necesita no solo para que la presa caiga por fin en la trampa, sino, sobre todo, para llevar al límite la substancia trágica: la obra se dice a sí misma, comenta lo que está pasando en esos mismísimos instantes, y Filoctetes se indigna ante la idea de que Odiseo pretenda engañarlo con palabras precisamente cuando está siendo engañado con palabras. La ironía se vuelve insoportable (¡le agradece que lo haya salvado de sus enemigos justo cuando está a punto de ser entregado!), precipitando de esta forma la catástrofe.

La conversación con el falso mercader ha recordado que estamos ante un plan engañoso para conseguir que Filoctetes vaya a Troya, arco incluido. Del plan forma parte que Neoptólemo simule un retorno a casa. Según lo calculado de antemano, Filoctetes implora que lo suban a bordo (las razones esgrimidas ponen en juego los viejos términos ontológico-conductuales: *para los nobles lo vergonzoso resulta abominable y lo valioso obtiene buena fama*: 475-476), pero cuando el mercader se ha marchado y todo parece indicar que partirán de un momento a otro, sufre un acceso de enfermedad. Este acceso provoca que Neoptólemo entre en contacto íntimo con eso cuya naturaleza es quedar siempre ya atrás, eso mismo que los aqueos olvidaron y tienen que recordar ahora. Ante la realidad del dolor de Filoctetes la farsa se desmorona, la «vergüenza» revive de pronto, y la «aporía»[56] de Neoptólemo (894-897) se erige en respuesta a la pregunta por si todavía queda en pie algo del «ser» de Aquiles o esto es ahora tan solo una máscara.

Filoctetes admite que Neoptólemo ha aguantado con entereza, mostrando de este modo la *phýsis* de su padre, pero aún no sabe que todo es una gran confabulación en su contra. Será eso que a continuación el propio Neoptólemo llama «la *phýsis* de uno mismo» (902) lo que eche el plan a perder («Nada te ocultaré»: 915). ¿Por qué se amontonan en este momento no nociones de integridad «moral» ni nada por el estilo, sino palabras relacionadas con ser, nacer, crecer; nacimiento, estirpe, linaje? ¿En qué sentido es la *phýsis* de Aquiles lo que arruina el *sóphisma* de Odiseo?

Aquiles es la figura que denuncia los procedimientos de la empresa de los aqueos porque empañan o nivelan la irreductibilidad (la diferencia entre el valiente y el cobarde, el bueno y el malo);

56 Se trata de una aporía, no de un dilema de conciencia. El carácter irreconciliable no se debe a la inmadurez del sujeto Neoptólemo, sino que las exigencias son irreconciliables en sí mismas.

a la vez, es quien siempre ya se ha hecho cargo de la muerte.[57] También aquí se trata de apuntar hacia eso que el *sóphisma* pone en peligro, así como de recordarle a la empresa común aquello que su propio tener lugar pone en vías de extinción, por eso se acumulan palabras que nombran de una u otra manera lo que se está perdiendo (la *phýsis*, el ser no-reductible, no-relativizable).

Tras la «catástrofe» (Filoctetes se da cuenta de que ha sido engañado por *palabras ocultas [que ocultan] y un pensamiento doloso*: 1112) la situación es la siguiente: por un lado, la empresa no puede abandonarse; por otro, Filoctetes se mantiene firme en su negativa –no cooperará voluntariamente, aun cuando esto sea consistente con sus intereses–. La aporía es genuina: ni la *phýsis* se impone a la *sophía* –Neoptólemo impide que Filoctetes mate a Odiseo, quien, no obstante, resulta ridiculizado–, ni la *sophía* logra suprimir la *phýsis* –devuelve el arco a su dueño y renuncia a Troya–.[58] En contra de lo sugerido en el prólogo, parece que no se ha podido ser bueno y sabio al mismo tiempo (1245-1246). La distancia –el *khorís*: 115– no se ha suprimido ni se ha reducido; lo que en un lado es reproche, en el otro es elogio; Odiseo ni triunfa ni fracasa, etcétera.

El obstáculo no ha sido superado; Odiseo no ha podido instrumentalizar a Filoctetes, quien, precisamente como el enfermo, el impotente y el herido, ha puesto límites tanto a la *sophía* como a la empresa de los «muchos», lo cual implica que, al menos por lo que a él se refiere, el amigo permanece amigo y el enemigo enemigo (no «todo vale»; no «unas veces sí, otras veces no»). Por lo demás, que Odiseo remita su misión a Zeus está en continuidad

57 Cf. *Mortal y fúnebre*.

58 Filoctetes vuelve a decir algo así como: has demostrado estar a la altura de la *phýsis* a partir de la que has brotado (1310-1311). Teniendo en cuenta el peso esencial que esta palabra tiene en la presentación de la aporía de Neoptólemo, postular un uso figurativo de la misma supone esquivar el verdadero problema de interpretación. *Phýo, phýsis* son términos de ser; es el ser mismo lo que resulta ambiguamente arrinconado en la empresa de los aqueos.

con las apariciones de esta figura en el decir griego: es cierto que lo monstruoso de la herida ha apartado a Filoctetes tanto de la empresa «política», la empresa común, como de los sacrificios para los olímpicos; y sin embargo Zeus –la claridad olímpica– tiene que ceder ante una diosa doliente que emerge de las profundidades marinas en el arranque de la Ilíada. Los aqueos no pueden prescindir de quien nada es y ha muerto para ellos. De ahí que en el momento en el que Odiseo confiesa abiertamente su oportunismo (1049)[59] a la vez reconozca un límite que ni siquiera él puede superar. Poco antes de ausentarse de la escena, Odiseo dice algo así como: «En todas partes tengo éxito... excepto en relación contigo» (1052-1053).

No es la empresa quien convence a Filoctetes. La acción ha alcanzado un punto muerto. Se mantienen los dos lados, por más que la dinámica de superación –la relativización, la *asébeia*– quizá resulte ya imparable, de manera que, aun cuando prefiramos tomarnos la intervención de Heracles como algo más que una solución *ad hoc*, la interpretación no varía en lo esencial: simplemente el obstáculo habría aparecido en toda su potencia y en todo su detalle todavía una vez más.

59 Es interesante que Odiseo utilice la forma *éphyn* (1052): la «naturaleza» de Odiseo consiste en no tener naturaleza o, lo que es lo mismo, en tener la naturaleza que requiere en cada caso la ocasión.

Definido como tal por el autor, el propósito de «Of Suicide»[60] no es otro que *to restore men to their native liberty*, esto es, devolver a los hombres eso que ahí mismo se llama *(all) power over their lives*. ¿Cómo? Mediante la «filosofía». Si la «filosofía» puede proporcionar un «antídoto» es porque el enemigo está en su territorio –no se trata de corregir pasiones sino errores–, y si funciona como una «medicina» es porque cura de la propensión a confundir ramajes con fantasmas. Los fantasmas que la «filosofía» disipará en esta ocasión son los que rodean el suicidio. Ahora bien, teniendo en cuenta que la decisión de mantenerse en vida no es una decisión entre otras, sino que es la decisión sin la cual no sería posible decisión alguna, la descriminalización del suicidio redundará en una liberación de las falsas cadenas que privan a los hombres de conducir sus vidas como les parezca.

La argumentación de «Of Suicide» se estructura en tres tramos, dedicado cada uno al examen de cierta obligación (*duty*) en relación con la cual el suicidio constituiría una transgresión. En cada tramo la presunta obligación no resiste el contacto con la filosofía, quedando así la acción tematizada no una sino tres veces despenalizada, de manera que el lector tiene que escoger entre la absolución del suicida o la pura ignorancia, pues las razones usualmente esgrimidas en su contra han terminado por manifestarse falsas.

60 D. Hume, *Dialogues Concerning Natural Religion. With 'Of the Immortality of the Soul', 'Of Suicide', 'Of Miracles'*, Indianapolis-Cambridge, 1980.

El primer bloque de argumentos considera hasta qué punto el suicidio puede ser objeto de condena por parte de Dios. El razonamiento es más o menos el siguiente. Teniendo en cuenta que Dios ha dotado a todas las criaturas vivas de ciertos poderes («corporales y mentales») para sobrevivir en un mundo material gobernado por leyes generales e inmutables, leyes que él mismo ha dispuesto, cualquier choque entre dichos poderes y el mundo material –choque que ocurre siempre, tanto un molino como un puente serían ejemplos– estaría ya previsto de antemano por Dios, por lo que cualquier acción que altere el mundo material –y toda acción es alteradora, innovadora–, ora desviando el curso natural de un río, ora la propia sangre de sus cauces naturales, ha de ser forzosamente tan poco objetable –o lo contrario– como cualquiera otra.

Como resultado del ejercicio de los poderes materiales y mentales del hombre, el suicidio se encuentra en el mismo plano que cualquier otra intervención suya en el mundo material, de ahí que condenarlo en virtud de criterios de naturaleza (violación de las leyes generales) o de criterios teológicos (obligación respecto al creador de dichas leyes) carezca de sentido. La prohibición del suicidio en base a una presunta obligación hacia la legalidad de Dios queda así derogada por supersticiosa: el suicidio es tan permisible –o tan poco permisible– como cualquier otra acción derivada de los poderes concedidos, pues ya se ha mostrado en qué sentido tanto la existencia de estos poderes como su colisión con el mundo material forman parte de lo que Dios mismo dispuso –es indiferente que yo muera por mi espada o por la caída de una torre–, con la consecuencia adicional de que quienes blasfeman son justamente los antisuicidas, pues son ellos y no los otros los que razonan como si las acciones de los hombres pudiesen desafiar el estado de cosas; son ellos quienes suponen que sus poderes van más allá de Dios y su providencia.

Una vez aquí el texto se pregunta qué podría estar operando en el fondo de la demonización de esta acción voluntaria en

particular. Lo que se descubre es lo siguiente: la inculpación del suicida, pero no del ingeniero ni del navegante, parece basarse en el presunto carácter reservado, inviolable o sagrado de la vida de un ente en particular. Ahora bien, la inviolabilidad/indisponibilidad tiene que ser de todo o de nada, por lo que delimitar una zona especial o de excepción resulta fenomenológicamente insostenible, es decir, supersticioso.

Cuando al enumerar las diversas formas de superstición Hume llama «superstición *romana*» a la prohibición de desviar los ríos de sus cauces naturales, un lector moderno no tiene dificultad alguna en convenir que tal prohibición es, en efecto, supersticiosa: para el moderno no hay ni en los ríos ni en los árboles ningún dios que impida que uno haga con ellos lo que más le convenga, es decir, se admite sin necesidad de ulteriores consideraciones que tenemos el poder –no sabemos si el derecho: escisión entre un «puedo» técnico y un «puedo» moral– de desviar los cauces naturales de los ríos, perforar las montañas y talar los árboles que consideremos convenientes para nuestros fines, ya que ninguna de estas cosas contiene en sí misma orientación respecto a qué se debe hacer con ellas. Sostener lo contrario resulta supersticioso –«vieja superstición *romana*»–[61] en la medida en que pone en juego algo que en verdad no hay, a saber, lo intrínsecamente sagrado en el árbol, el río y la montaña, un límite que impediría que hiciésemos con ellos cualquier cosa, límite que, en el contexto (moderno) en el que estamos, no puede ser sino accidental y arbitrario: no hay nada en las cosas mismas que recomiende hacer lo uno y evitar lo otro (qué se puede y qué no se puede hacer con un río no es nada que esté en el propio río; los límites no los ponen las cosas, los ponemos nosotros).

61 «Superstición» es concepto del propio Tácito, quien considera tres posibles causas para que, finalmente, se resuelva no cambiar nada: protestas de las colonias, dificultad del trabajo, reluctancia *supersticiosa* respecto a alterar los cursos de los ríos.

Nos encontramos ante el postulado de neutralidad de la presencia de lo ente característico de la modernidad: en la modernidad, la naturaleza está ya desencantada o desmitificada o desacralizada, tanto que el escrito que comentamos no tiene ni que decirlo. Y si la situación no es otra que esta; si la disponibilidad general de las cosas en la modernidad resulta de su neutralidad, esto es, de la ausencia de lo sagrado de ellas mismas –no hay fines de la cosa–; si todos los animales, también los humanos, poseen, dice Hume, *full authority, as far as their power extends, to alter all the operations of nature*, entonces la carga de la prueba recae en aquellos que exceptúan del campo de las operaciones posibles la vida de un ente en particular. ¿En qué tendríamos que basarnos para defender que podemos disponer de todo como queramos, excepto de la vida humana? ¿Es esa vida realmente tan importante? La respuesta del texto es lapidaria: *But the life of man is of no greater importance to the universe than that of an oyster*. Además, si tan importante fuese mi vida –hasta el punto de que no sería «mía»–, entonces tan criminal sería el disponer de ella para destruirla como para preservarla –también Dios ha dispuesto la trayectoria de la roca que está a punto de aplastarme, y sin embargo, nadie me incrimina si yo decido moverme y esquivarla–. En cualquier caso, tal como son las cosas, uno no solo puede sino que tiene que tomar constantemente determinaciones respecto a ella.

No somos criaturas de nadie obrando bajo la mirada de nadie, sino un ente como cualquier otro en un universo infinito. Otorgar una importancia especial a la vida de los hombres significa moverse entre fantasmas, no hacerse cargo de cómo es el mundo en que se vive: sin esencias en las cosas ni lugares ni entes privilegiados, si bien la otra cara de esta irrelevancia general no es sino la libertad para actuar en ese mismo universo como a cada uno le parezca. No hay nada sagrado, la vida humana no es una excepción. No hay dioses en las cosas ni en la vida humana

–«superstición *europea*»–, sino disponibilidad tanto de lo uno como de lo otro, de ahí que el suicidio no solo nos esté permitido sin culpa alguna, sino que además es –Hume cita aquí autores premodernos– una prerrogativa de cada hombre, prerrogativa que Dios mismo no tiene.

En el arranque de la película de Abbas Kiarostami *Ta'm-e gilas* (1997) el protagonista ya ha tomado la decisión de suicidarse esa misma noche. Lo que la película cuenta es la búsqueda que durante el día emprende en su coche por las carreteras que rodean Teherán, búsqueda cuyo motivo aparente es dar con alguien que haga (se le pagará por ello) lo único que él mismo ya no podrá hacer a la mañana siguiente, si bien las complicaciones que van surgiendo en el camino muestran lo difícil que resulta encontrar no tanto quien ayude (eso vendrá por añadidura) como más bien quien respete. El intento fracasa varias veces, ya sea por la suspicacia y la timidez de los interlocutores (el militar adolescente no se atreve siquiera a salir del coche para ver el hoyo), ya por la obediencia ciega a ciertos códigos religiosos (el estudiante de teología afgano sostiene que el suicidio es execrable; las respuestas del protagonista evocan –en lo que se supone que es Irán a finales del siglo XX– la argumentación de «Of Suicide»: concediendo que somos criaturas de Dios, no otro que Dios ha puesto en mis manos una solución para cuando ya no puedo o ya no quiero seguir; por otro lado, si el suicidio es pecado, tantas otras cosas son pecado). Relevante es asimismo que el suicida se niegue a discutir su decisión, pues se trata precisamente de decisión, esto es, de algo que se hace o no se hace, se quiere o no se quiere, y para esto el protagonista no necesita ni prédicas ni ayuda. No se trata más que de asistencia *post factum*, lo cual, según decíamos, exige dar con alguien capaz de respetar la indiscutible decisión (el taxidermista promete ayuda no solo porque necesite el dinero, ni porque él mismo haya protagonizado –o eso dice– un intento de suicidio, sino porque tiene imaginación suficiente como para

hacerse una idea de qué está pasando en el otro). Lo que queda en pie después de todo es el respeto a la libertad de cada uno –será su amigo tanto si se va como si se queda–. El suicida comete suicidio, se acuesta en ese hoyo del que no se sale nunca.[62]

Hemos visto que la naturaleza no proporciona pautas de conducta; que el privilegio antropocéntrico resulta incompatible con la descualificación, siendo la libertad de actuación la otra cara de esto. Parece, pues, que la posibilidad de discriminar entre acciones permitidas y acciones no permitidas pasa a situarse en un plano que no puede ser ni la naturaleza ni la religión; no puede ser una cuestión ni de «fe» ni de «ontología», sino más bien de «ética». Discutir este problema –si la cosa no proporciona pautas de conducta, ¿cómo debemos obrar?– no forma parte de las preocupaciones de «Of Suicide», cuyo propósito es –lo hemos visto– reconocer la libertad que aparece cuando se piensa hasta el final la neutralidad[63] de la presencia de las cosas en la modernidad (si «Of Suicide» es transgresor, entonces su transgresión es fenomenológica), presencia que no prescribe, no dicta norma alguna, de ahí que con las cosas podamos hacer en principio lo que nos venga en gana –la otra cara de la irrelevancia de la cosa es la independencia respecto a la cosa: yo hago lo que quiero, la cosa ya no exige nada–. Y si la libertad es el reverso de la neutralidad moderna, entonces en aquel otro mundo –mundo «otro»– al que alude la expresión «superstición *romana*» no podrá tratarse

62 Lo decisivo no es saber si el protagonista será encontrado con vida a la mañana siguiente; lo decisivo es que la alternativa se nos ha hecho presente a nosotros: tras el fundido en negro estamos no ya en el mundo representado, sino en la ruptura de la representación. De algún modo, la decisión ha caído desde el interior de la película en nuestras propias manos.

63 La prudencia no resuelve en la modernidad el problema ético, por la misma razón que cualidades y estados de cosas no son en sí mismos ni buenos ni malos, sino que su valor depende de cuál sea en cada caso la intención. Si nada en el mundo «físico» tiene valor «moral», si el conocimiento no determina decisiones, o sea, si la libertad es incontestable, entonces el imperativo moral tendrá que discriminar conductas sin ordenar ninguna conducta determinada.

propiamente ni de libertad ni de ética, al menos no en nuestro sentido. Ahí donde el actuar correcto consiste en acatar el dictado de la cosa, en conformarse con la cosa, no podrá tratarse en sentido estricto de una libre voluntad.

En los capítulos precedentes vimos que la noción griega de «ser» comportaba orientación conductual, que en Grecia hay todavía en cada cosa lo divino; también vimos en qué sentido la «vergüenza» era ese obstáculo muy difícil de salvar que tenía que ver con la discriminación de conductas. Consideremos ahora las siguientes cuestiones conexas.

Lo luctuoso de la vívida imagen que de su porvenir como viuda de Héctor esboza Andrómaca en la Ilíada no hace sino reforzar la razón por la que Héctor mismo dice no poder a pesar de todo eludir la guerra: «Ciertamente también [o: principalmente] a mí, mujer, me preocupan todas estas cosas. Pero de forma mucho más terrible tengo vergüenza (*aidéomai*) en relación con los troyanos y las troyanas de largos vestidos: si [creyesen que] como un cobarde [quedándome] lejos huyo de la guerra» (6.441-443).

Como es sabido, la *aidós* opera como un regulador de la conducta por referencia a algo así como la anticipación de una sanción externa. La *aidós* descarta cierta conducta en tanto que visualiza o se anticipa a la indignación que otros manifestarían en caso de enterarse de que uno se ha conducido como, sin embargo, por *aidós* no se conduce. Lo interesante para nosotros en este momento es el hecho de que esta distancia –uno se ve a sí mismo desde la mirada de otro– no pone en juego el punto de vista de un observador cualquiera –el otro no es cualquiera–, que es justo eso en lo que se basa la posibilidad de enjuiciamiento de la propia conducta en la modernidad, sino que el observador-sancionador son aquí los miembros de la comunidad concreta a la que uno pertenece: los troyanos y las troyanas. Incluso el punto de vista de un observador imaginario que Héctor aduce más tarde (459-461) no deja de ser un punto de vista completamente

circunscrito. Es su «vergüenza» ante la posible censura de los troyanos y las troyanas lo que dicta a Héctor qué debe hacer en la presente situación, pero esta «vergüenza» no nos conduce más allá de la comunidad determinada y el «qué diría» no cualquiera, sino un observador emplazado en una determinada comunidad. No es un espectador imparcial quien desaprueba el comportamiento incorrecto –la *anaideíe*– de Paris: son los suyos, son los troyanos. No es el punto de vista de cualquiera lo que les importa a Aquiles y a Áyax; es el punto de vista de sus respectivos padres –¿qué diría Peleo?, ¿qué diría Telamón?–.[64]

Más complejo es quizá el mecanismo que regula el trato correcto de suplicantes, mendigos y extranjeros en los poemas homéricos. Si estas figuras tienen derecho a recibir ciertas atenciones no es solamente porque ellas son eso que yo mismo podría un día llegar a ser, sino, sobre todo, porque la sanción externa que uno visualiza en este caso procede no de un miembro de la propia comunidad, sino del mismísimo Zeus, dios cuya imparcialidad ya hemos comentado en otras partes.[65]

En el horizonte en el que las palabras de Héctor tienen sentido el presupuesto es que yo soy quien soy en función del contexto de vínculos en el que estoy situado, y tengo que hacer lo que tengo que hacer en razón del papel en el que yo soy yo, es decir, en razón de la comunidad que me da ese papel y en relación con la cual dicho papel tiene sentido (no hay un yo al margen de familia, grupo, comunidad). La *areté* es eso que hace que alguien esté a la altura de las obligaciones que le impone su

64 En el seno de la comunidad operan ulteriores diferenciaciones: Penélope teme no solo el reproche de la gente en general, sino también, especialmente, el reproche de las mujeres aqueas (Od. 2.101, 16.75); Nausícaa toma precauciones con el fin de evitar el «amargo decir», o sea, la censura de su comunidad, censura que ella misma efectuaría en el caso no de que cualquiera, sino de que una chica en su situación cometiese las imprudencias que ella, sin embargo, no comete (6.273-288). Este «otro» cualificado es el que cuenta, el que plantea determinadas exigencias, no un «otro» en general.

65 *La visión de la Odisea*, pp. 228-230; *Mortal y fúnebre*, pp. 75-76.

papel; la *timé* (el honor, el pago, la estima) es el reconocimiento que se le debe a quien cumple excelentemente sus obligaciones.

Ahora bien, estar a la altura del papel que la comunidad me ha asignado no es una cuestión meramente subjetiva; no es tanto un problema de querer como más bien de saber, de disciplina, de haber aprendido en qué consisten las obligaciones que definen mi papel y conceden sentido a mi actuación, por tanto, también, de mostrar la «vergüenza» que hace que uno se atenga a lo que ha aprendido. La *aidós,* en tanto que está dirigida a evitar esa negligencia que suscitaría una sanción externa, no tiene así nada que ver con interioridad alguna: son los ojos de los otros –no de cualesquiera otros, sino de *mis otros*–, es la mirada de los miembros de mi propia comunidad lo que me importa, lo que no puede dejar de obligarme a estar a la altura de sus expectativas. Quien aprueba y censura no es el individuo mismo, sino el conjunto de la gente, la comunidad –no autoenjuiciamiento–; lo que a Héctor realmente le importa no es ser en general una buena persona, sino ser un buen troyano; lo que pretende actuando de determinada manera es evitar el reproche de los miembros de su comunidad, que es también aquello por lo que se esfuerza y lucha (Héctor lucha por la *patrís*, por su gente, por Troya). En esto consiste la «tragedia» de Héctor: en darse cuenta de que les ha fallado a aquellos cuya aprobación quería ganarse a toda costa (*he arruinado a la gente*: 22.104).

En la modernidad, por el contrario, no hay *patrís* alguna ni proyecto común ni tejido de valores o costumbres forzosamente compartidos, y lo esencial es que la libertad respecto a todo esto esté garantizada de antemano (cualquier pretensión de proyecto común sería imposición aberrante); lo esencial es que el individualismo (egoísmo insobornable) esté garantizado, entendiendo por esto la posibilidad de construir la propia vida tal como uno quiera, sin que haya un plan trazado de antemano (no hay un *télos* de la vida). En este sentido, la pérdida del contexto antiguo, que

es también la pérdida de la comunidad, de la cosa y de los dioses, hace posible la soberanía moral del individuo, por lo que la ausencia –el haberse quedado con *nada*– resulta ser a la vez liberación. Ya no se le debe nada a nadie –ni a los dioses ni a los hombres–, y los escrúpulos, en caso de haberlos, dependerán en cada caso de quién o cómo sea cada uno.

Añadamos también lo siguiente. En el contexto antiguo, la igualdad, para ser compatible con la cualificación, no puede ser la de todos indiscriminadamente (la igualdad de un «yo» que tiene que poder ser «cualquiera»), sino que hay clases o tipos de individuos que no pertenecen al espacio de igualdad. Esto conecta con, al menos, dos problemas: el problema de la riqueza y el problema de las mujeres.

Si la riqueza sugiere nivelación, igualación, indiferenciación, tiene que haber algo que quede por encima de la riqueza misma. No hay «el dinero por encima de todo», sino que todavía opera un marco limitante, de manera que, aun cuando se cuente con eso que para nosotros son conocimientos y posibilidades técnicas, allí mismo estas cosas no llegan a tener nunca un sentido «técnico», pues la dominación tiene que contar con ciertos frenos –el bosque que permanecía oculto, las figuras femeninas que se resistían, los dioses que se vengaban, los escrúpulos «naturales» o «innatos», con todas las ambivalencias implicadas–. Por otro lado, ese mismo marco antiguo es lo que, como hemos dicho, impide la igualdad de todos indistintamente y la participación de todos indiscriminadamente, por eso la *pólis* sigue siendo, a pesar de todo, una comunidad antigua.

Epílogo: *Holzfällen*

En la novela *Holzfällen* (1984)[66] la disposición de la trama expresa una distancia: el narrador, residente en Londres pero originario de Viena, ha vuelto a Viena para criticarla despiadadamente (este es asimismo el modelo de *Alte Meister*). También la substancia de lo que tiene que decir es, fundamentalmente, expresión de una distancia: por un lado, el narrador narra desde su posición marginal en una cena «artística» (su participación en la cena consiste básicamente en la observación de la misma); por otro, la distancia es el contenido esencial de su relato en la medida en que la escritura del mismo tiene origen en una excitación (*Eine Erregung* es el subtítulo de obra), y uno se excita solo con relación a aquello que le toca de cerca y frente a lo que, precisamente como excitado, reacciona, lo cual, en este caso, significa que se aparta.

Pues bien, esta distancia alcanza expresión explícita hacia el final de la cena en el comentario que el narrador hace de los gestos y las palabras del hombre por mor del cual todo se ha organizado. El actor del Burgtheater de Viena, invitado de honor de los Auersberger, se ha excitado sobremanera a consecuencia de la impertinencia de quien está ahí como recuerdo de las mil trampas de las que una y otra vez se dice que hemos de guardarnos: Jeannie Billroth le ha hecho una pregunta *tan tonta, tan*

66 T. Bernhard, *Hölzfällen. Eine Erregung*, Frankfurt am Main, 2014.

indecorosa, que el actor del Burg explota y *le dice la verdad a la cara.* Sigue entonces una especie de puesta en escena de la substancia del libro, pues esas palabras pronunciadas en estado de *máxima excitación* no son palabras cualesquiera, sino *palabras fuertes, filosóficas.* El actor del Burg, hasta el momento nada más que un personaje tan repulsivo como los otros, deviene de pronto *persona, persona filosófica,* y lo que dice no suena estúpido, sino que suena *filosófico.* En su discurso se encuentra la noción que da título a la novela. El actor dice varias veces: *Wald, Hochwald, Holzfällen.* Antes ha dicho: *In den Wald gehen, tief in den Wald hinein, sich gänzlich dem Wald überlassen, das ist es immer gewesen, der Gedanke, nichts anderes, als selbst Natur zu sein.*

Que la figura de *Kunst* haga una referencia relevante a *die Natur* obedece a las mismas razones por las que el personaje vulgar deviene «filósofo» por un instante y el narrador dice odiar y sin embargo amar Viena, a saber, porque la distancia solo es genuina si es interna; porque para criticar Viena se tiene que pagar el precio de pertenecer a Viena; porque Londres no es nada más que el estar-lejos-de-Viena para observar bien Viena. Filosofamos solo a veces, somos lúcidos solo a veces, somos fuertes en un estado general de debilidad, grandes en medio de la decadencia. Por eso es alguien vulgar quien dice algo filosófico, y aunque sea cosa de un instante, eso no le quita mérito. Es verdad que el *estado filosófico* se desvanecerá en cuanto llegue la mañana, pero no todo el mundo puede alcanzar, aunque solo sea puntualmente y en despedida, un *estado filosófico.*

Volvamos a la frase que pronuncia el hombre de arte si le sacan de quicio: *Der Gedanke, nichts anderes, als selbst Natur zu sein.* Son palabras dichas en estado de excitación y embriaguez. Al fin y al cabo, el actor del Burg ha bebido más de la cuenta y ha aireado unas cuantas verdades, haciendo así emerger a través suyo *ein Alt-Philosophisches.* Es entonces cuando se vuelve interesante, cuando empieza a repetir *Wald, Hochwald, Holzfällen.*

El narrador, quien también ha bebido bastante, admite haberse sentido fascinado por el actor del Burg, pero solo a partir de su excitación, solo a partir del momento en que ha empezado a repetir una y otra vez *Wald, Hochwald, Holzfällen*.

Ahora bien, el deseo del artista de abandonarse completamente al bosque, su pretensión de estar-en-casa en la naturaleza, o sea, en lo contrario de «arte» y «artificio», no puede ser aquí nostalgia moderna de una antigua armonía, ni lamento de una relación trastornada, pues eso no sería en ningún caso verdad moderna, sino más falsedad, más impostura moderna, y ahora el actor está filosofando, lo sepa él mismo o no lo sepa. El actor del Burg se ha vuelto interesante en la medida en que el narrador no oye en sus palabras un simple deseo de huir al bosque o de salvarse en el bosque, pues sabe que el bosque y la naturaleza hace tiempo que han dejado de existir; sabe incluso que la propia «cena artística» en la que pese a todo participa se nutre nada menos que de la explotación sistemática de lo que pueda quedar aún en pie de la naturaleza (la búsqueda de calma en la montaña es desmitificada, por ejemplo, en el relato *Wiedersehen,* como en *Verstörung* se arremete contra los tópicos de autenticidad campesina). Y si no es eso lo que oye, ¿qué es?

Que un filósofo remita al bosque no es nada fuera de lo común si «filosofía» sigue siendo todavía «vivir voluntariamente en el hielo y la alta montaña» (la montaña nombra aquí aquello que nos hace mantenernos a pesar de todo en *el camino pedregoso*). Por otro lado, descartada la lectura escapista, la referencia al bosque y la naturaleza resulta interesante como eso que el narrador dice que es: una referencia filosófica. No hay alternativa frente a la farsa artística; la naturaleza no es recuperable (el bosque del personaje de Ibsen es un bosque artificial, un laboratorio; el pato salvaje está herido de muerte). El único «otra parte» no es un refugio de paz imaginario, sino precisamente el sillón de orejas, es decir, la distancia del que escribe después de

haber observado críticamente. En este sentido, la referencia a la naturaleza suena interesante como apartamiento, no como escape o salida, pues lo cierto es que si el actor del Burg necesita ir a la naturaleza es precisamente por mor del arte, para prepararse a fondo para el arte y ser artista no en los bosques, evidentemente, sino en Viena.

El camino pedregoso, el camino del genio, consiste no solo en haber estado lejos y al margen una vez –haber estado en los bosques una vez, haber sido joven una vez–, sino –y esto es lo difícil– en mantenerse lejos y al margen una y otra y otra vez –en Londres, en el sillón de orejas, a los cincuenta años–. Por eso el bosque y la naturaleza son perspectiva y nada más, desenmascaramiento y nada más, si bien con la ventaja añadida de que «naturaleza» resulta ser también el nombre de algo viejo y venerable que quizá ya no se encuentre en ningún sitio. El romántico anhelo de «ser-uno-con-la-naturaleza» no es sino eso, un anhelo romántico, pues «uno mismo» es justo lo contrario de «naturaleza»; es más, la naturaleza no sería nada –nada más que silencio, opacidad, eterna noche, inexistencia– si no se hubiese apartado un «uno mismo» para conocerla –*se rompe la armonía, se tala la madera*–. Y este conocimiento no es ya, lógicamente, naturaleza: es arte.

Bibliografía

Para la Ilíada y la Odisea hemos utilizado las ediciones de la Oxford Classical Texts de Monro y Allen. Para Píndaro hemos seguido la edición de Snell y Maehler (Leipzig, 1980), así como las ediciones y los comentarios de Gentili (Milano, 1995). Para el «Himno 3» o «Himno a Apolo», utilizamos la edición y el comentario de Richardson (Cambridge, 2010), y la edición de Lloyd-Jones y Wilson (Oxford, 1990) y el comentario de Schein (Cambridge, 2013) para el «Filoctetes». Hemos tenido en cuenta, además de las obras citadas en las notas, los títulos siguientes:

Agócs, P., Carey, C., Rawles, R. (eds.) *Reading the Victory Ode.* Cambridge, 2012.

Alcock, S., Osborne, R. (eds.) *Placing the Gods: Sanctuaries and Sacred Space in Ancient Greece.* Oxford, 1994.

Bakker, E. J. *The Meaning of Meat and the Structure of the* Odyssey. Cambridge, 2013.

Blundell, M. W. *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics. Cambridge, 1991.*

Braswell, B. K. *A Commentary on the Fourth Pythian Ode of Pindar.* Berlin-New York, 1988.

Bundy, E. L. *Studia Pindarica.* Berkeley, 1986.

Burger, A. *Les Mots de la Famille de* phýo *en Grec Ancien.* Paris 1925.

Burton, R. W. B. *Pindar's Pythian Odes. Essays in Interpretation.* Oxford, 1962.

Calame, C. Narrating the Foundation of a City: The Symbolic Birth of Cyrene. En: L. Edmunds (ed.) *Approaches to Greek Myth.* London, 1990, 277-341.

La poésie lyrique grecque, un genre inexistant? *Littérature* 111, 1998, 87-110.

Calder, W. M., Stern, J. (eds.) *Pindaros und Bakchylides.* Darmstadt, 1970.

Casevitz, M. *Le vocabulaire de la colonisation en grec ancien.* Paris, 1985.

Clarke, M. The Wisdom of Thales and the problem of the word IEPOΣ. *The Classical Quarterly* 45, 1995, 296-317.

Flesh and Spirit in the Songs of Homer: A Study on Words and Myths. Oxford, 1999.

CORNFORD, F. *De la religión a la filosofía*. Barcelona, 1984.

GERBER, D. E. (ed.) *A Companion to the Greek Lyric Poets*. Leiden et. al., 1997.

GRAZIOSI, B., HAUBOLD, J. Homeric masculinity: ἠνορέη and ἀγηνορίη. *The Journal of Hellenic Studies* 123, 2003, 60-76.

GREENGARD, C. *The Structure of Pindar's Epinician Odes*. Amsterdam, 1980.

DETIENNE, M. Apollon Archégète: un modèle politique de la territorialisation. En: M. Detienne (ed.) *Tracés de Fondation*. Louvain-Paris, 1989, 301-311.

Apolo con el cuchillo en la mano. Madrid, 2001.

DOUGHERTY, C. *Poetics of Colonization. From City to Text in Archaic Greece*. New York-Oxford, 1993.

DUCHEMIN, J. *Pindare. Le Pythiques (III, IX, IV, V)*. Paris, 1967.

FLOWER, M. *The Seer in Ancient Greece*. Berkeley, 2008.

HAMILTON, R. *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*. Paris, 1974.

HOLDEN, T. Religion and Moral Prohibition in Hume's "Of Suicide". *Hume Studies* 31.2, 2005, 189-210.

HOLMES, B. Situating Scamander: 'Natureculture' in the Iliad. *Ramus* 44.1-2, 2015, 29-51.

HUBBARD, T. K. *The Pindaric Mind*. Leiden, 1985.

HUGUES, J. D. *Environmental Problems of the Greek and Romans*. Baltimore, 2014.

ILLIG, L. *Zur Form der pindarischen Erzählung*. Berlin, 1932.

KÖHNKEN, A. *Die Funktion des Mythos bei Pindar*. Berlin-New York, 1971.

KROUK, D. Forest Fictions: Thomas Bernhard's *Holzfällen* and Henrik Ibsen's *Vildanden*. *Scandinavian Studies* 86.2, 2014, 133-147.

KRUMMEN, E. *Pyrsos Hymnon. Festliche Gegenwart und mythisch-rituelle Tradition als Voraussetzung einer Pindarinterpretation (Isthmie 4, Pythie 5, Olympie 1 und 3)*. Berlin, 1990.

LATACZ, J. *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen, 2003.

LÉVY-BRUHL, L. *El alma primitiva*. Barcelona, 2003.

LLOYD, G. E. R. The Invention of Nature. En: G. E. R. Lloyd. *Methods and Problems in Greek Science: Selected Papers*. Cambridge, 1993.

MACINERNEY, J. On the Border: Sacred Land and the Margins of the Community, en R. M. Rosen, I. Sluiter (eds.) *City, Countrysid, and the Spatial Organization of Value in Classical Antiquity*. Leiden, 2006, 33-59.

From Delos to Delphi: How Apollo comes Home. En: L. Käppel, V. Pothou (eds.) *Human Development in Sacred Landscapes. Between Ritual Tradition, Creativity and Emotionality*. Göttingen, 2015, 103-119.

MACINTYRE, A. *Tras la virtud*. Barcelona, 2001.

MALKIN, I. *Religion and Colonization in Ancient Greece*. Leiden, 1987.

MARTÍNEZ MARZOA, F. *Pasión tranquila*. Madrid, 2009.
Distancias. Madrid, 2011.

MORGAN, C. *Athletes and Oracles: The Transformation of Olympia and Delphi in the Eight Century BC*. Cambridge, 1990.

NAGY, G. *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore-London, 1990.

NESTLE, W. Sophokles und die Sophistik. *Classical Philology* 5.2, 1910, 129-157.

NUSSBAUM, M. Consequences and Character in Sophocles' *Philoctetes*. *Philosophy & Literature* 1.1, 1976, 25-53.

OGDEN, D. (ed.) *A Companion to Greek Religion*. Oxford, 2010.

RACE, W. H. Pindar's Heroic Ideal at Pyth. 4.186-7. *American Journal of Philology* 106.3, 1985, 350-356.

Style and Rhetoric in Pindar's Odes. Atlanta, 1990.

SCHADEWALDT, W. *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*. Darmstadt, 1966.

SCODEL, R. The Achaean Wall and the Myth of Destruction. *Harvard Studies in Classical Philology* 86, 1982, 33-50.

SEGAL, C. *Pindar's Mythmaking: The Fourth Pythian Ode*. Princeton, 1986.

THOMMEN, L. *Umweltgeschichte der Antike*. München, 2009.

WILLCOCK, M. M. *Pindar. Victory Odes*. Cambridge, 1995.

WILLIAMS, B. *Shame and Necessity*. Berkeley et. al., 1993.

¿En qué sentido la *pólis* comporta una ruptura con el bosque y la naturaleza? ¿Qué mencionan exactamente *hýle* y *phýsis*? ¿Qué se juega en el proyecto de construir templos para los dioses, despejar espacios para los hombres y reconocer la ley de la comunidad? *Talar madera* desarrolla estas y otras cuestiones a través de la exégesis de determinados textos de la Grecia arcaica y clásica (Homero, Píndaro y Sófocles). Lo que se descubre son problemas que transcienden la validez de compartimentaciones tales como estética, ética y ontología, si bien el libro pretende arrojar luz sobre asuntos que tradicionalmente se han clasificado bajo estas categorías.

Aida Míguez Barciela, doctora por la Universidad de Barcelona, es profesora de Filosofía en la Universidad de Zaragoza. Su trabajo de investigación se centra en la hermenéutica de los textos griegos antiguos. Es autora de *La visión de la Odisea* (2014), *El llanto y la* pólis (2019) –ambos en esta misma editorial–, *Mortal y fúnebre. Leer la Ilíada* (2016) y *Cuando los pájaros cantan en griego* (2017).

LA OFICINA

9 788494 615801